L'EDUCATION
MUSICALE
MAI 1964
108
Le Numéro : 2 francs 50
REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.
Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.

2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

3° Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

4° Les manuscrits ne sont pas rendus.

5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.

6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.

7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

(1) L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année — No 108 1er MAI 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — ODEon 24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

DÉBUT DU XVe SIÈCLE

BAUDE CORDIER : CANON ÉNIGMATIQUE (2)

(Chantilly, Musée Condé)

Baude Cordier appartient à la seconde génération des musiciens qui illustrent la période de transition allant de la mort de Guillaume de Machaut (1377) aux premières œuvres de Guillaume Dufay (vers 1420). S'il se consacre surtout au rondeau, il est cependant considéré comme l'un des maitres du canon.

Le canon énigmatique, dit aussi canon circulaire, ici présenté, constitue une fantaisie d'une compréhension difficile, montrant la complication à laquelle ont abouti, au début du XVe siècle, les recherches de l'**Ars Nova.** Ecrit en clé d'ut 1re ligne, il porte des indications de mesure : cercle ou demi-cercle avec point au centre indiquent une traditionnelle mesure ternaire. On y remarque également des points qui augmentent la durée des notes, et des silences faits de courts traits verticaux.

L'œuvre comporte plusieurs couplets.

Cercle du haut, à gauche :

(1) y disposés compaing je te pri chierement Tout par compas suy composés enceste rode proprement.
(2) Trois temps entiers par toy posés chacer me pués Joyeusement s'en chantant as vray sentement
(3) Tout par compas suy composés en ceste rode proprement pour moy chanter plus seurement.

Cercle du haut, à droite :

Seigneurs, je vous pri chierement
Priés pour celi qui m'a fait
Je dis à tous communément
Seigneurs, je vous prie chierement
Que Dieu à son définement
Li doint pardon de son meffait.
Seigneurs, je vous prie chierement
Priez pour celi qui m'a fait.

Portées du centre :

(1) Tout par compas suy composés
en ceste rode proprement
pour moy chanter plus seurement.
(2) Tenor cujus finès est 2a nota.

Carré du bas, à gauche :

Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode
Je fais bien scavoir à tout homme
Maistre Baude Cordier se nomme
De Reims dont est et jusqu'à Romme
Sa musique appert et a rode
Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.

Carré du bas, à droite :

Par bonne amour et par dilection
J'ay fait ce rondel pour en offre
Icy peut prendre consolation
Par bonne amour et par dilection
Tout cœur et corps et mon affection
A son plaisir sont et li offre
Par bonne amour et par dilection
J'ay fait ce rondel pour en offre.

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : « **Education Musicale - Supplément iconographique** ».

(2) Reproduction publiée avec l'aimable autorisation des « **Archives Photographiques - Paris** ».

Pour le centenaire du compositeur

LES SIX SYMPHONIES DE J. GUY ROPARTZ (1)

(1864-1955)

par Octave MOREL

SYMPHONIE IV EN UT MAJEUR (1910).

La *Quatrième Symphonie* a été composée dans les Vosges au cours des vacances de 1910, puis achevée à Nancy à l'automne de la même année. Dédiée à l'excellent critique lorrain Gaston Carraud, elle fut créée durant la saison 1910-1911 par le Boston Symphony Orchestra. Le public français en eut la primeur aux Concerts Lamoureux sous la baguette de Camille Chevillard, le 15 octobre 1911.

Edition : Boston Music Company (Costallat, Paris). Instrumentation : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, trombone contre-basse, timbales, harpe, violon I et II, altos, cellos I et II, contre-basses I, II et III. Durée d'exécution : vingt-cinq minutes.

De dimensions restreintes, la Quatrième constitue un essai de symphonie en un seul tenant. Les différentes parties de la structure sonate s'y retrouvent, mais soudées les unes aux autres et formant un tout s'exécutant sans interruption, comme la *Sonate* de Franz Liszt.

/YMPHONIE N° 4 EN UT MAJEUR / (1910)

(25) Violons All° mod.

(26) Violons P° meno all°

(27) Allegretto

(28)

(29) Cor anglais Adagio

(30) Viol. Fl. All° Mod.

(31)

(32) Clar.

(33) doux

Allegro moderato bâti sur deux longs thèmes souples (25 et 26) et fluctuants, auquel succède un *adagio* qui fait appel à la forme déjà utilisée dans la Première symphonie : cinq sections dont les seconde et quatrième sont des *allegrettos* à deux thèmes (27 et 28) encadrés par des volets lents et chantants (29).

Le *Finale*, rude et viril, est de forme sonate modifiée, utilisant quatre motifs thématiques (30 à 33) auxquels se mêlent (27) et (28). Il s'achève sur de paisibles tenues.

C'est à propos de l'originalité de cette forme que Gaston Carraud écrit : « ...Certaines gens font aux formes rigoureuses où l'école de Franck enferme la musique, le reproche de n'être que vide et morte mathématique. Certes une forme vide n'est pas grand chose — quelque chose de plus cependant que le vide sans forme ; — mais quand une pensée forte remplit et dirige la forme, il faut bien convenir que la forme rend la pensée plus forte. Et voici que le jour précisément où M. Ropartz est le plus rigoureux dans sa forme, il se montre le plus spontanément lui-même, dans toute la franchise de sa nature noble et sensible ; et jamais il n'a agi plus directement sur ses auditeurs, jamais il n'a été plus « mélodique » que dans cette *Quatrième Symphonie* ». (Cité par Fernand Lamy.)

PETITE SYMPHONIE EN MI BÉMOL MAJEUR (1943).

Elle est dédiée à René Dommange et fut écrite dans la solitude de Lanloup, solitude de l'occupation éclairée par le dévouement de Gaud, sa fille aînée, et par la sollicitude de Jacques Feschotte, dont l'amitié fut particulièrement douce au musicien durant ces sombres années.

Orchestration : flûte, hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors, trompette, timbales, cymbales, triangle, tambour, groupe des cordes.

Editions Durand et Cie ; durée d'exécution : vingt minutes. Première audition à Angers au cours de la saison 1945-1946, sous la direction de Jean Fournet. André Cluytens la révéla aux auditeurs parisiens de la Société des Concerts du Conservatoire le 20 décembre 1947.

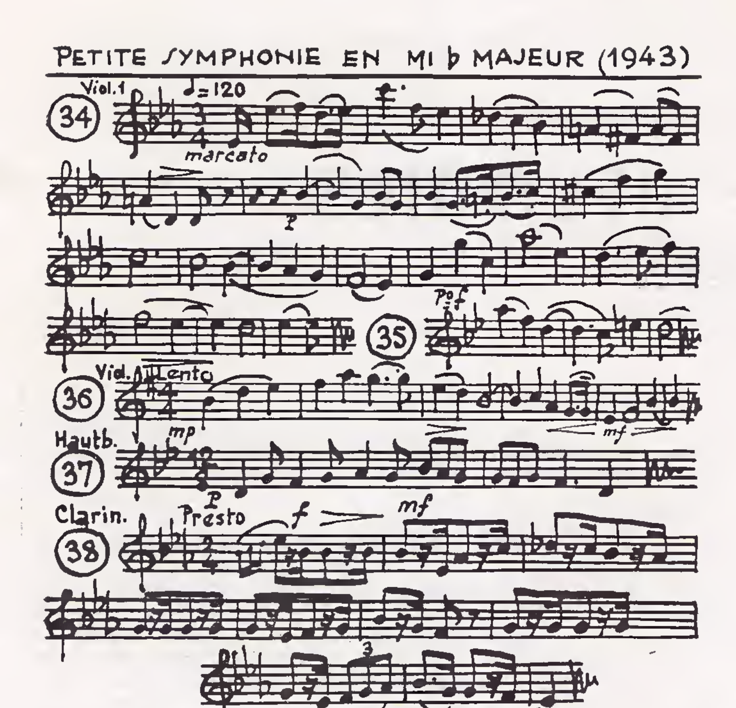
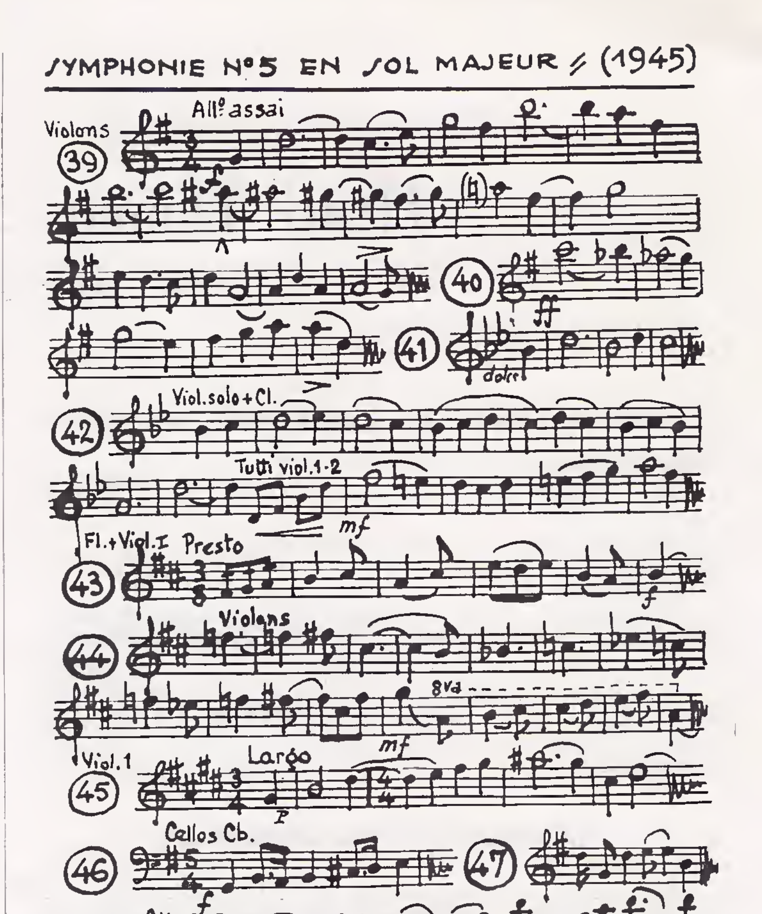
L'*Allegro* initial fait appel à ces longs thèmes (34 et 35) caractéristiques du musicien qui ont souvent fait pester les chefs d'orchestre qui se perdaient à la recherche de ces fils d'Ariane que le « Vieux », comme on l'appelait alors familièrement, s'amusait à entrelacer d'un élément à l'autre de la trame orchestrale. Le thème initial (34) n'occupe pas moins de dix-huit mesures dans le présent cas ; exposé en mi bémol, il cède bientôt à une idée thématique dont divers éléments alimenteront le rythme général. B (35), très souple, aux premiers violons. Un bref développement d'une centaine de mesures utilise particulièrement des éléments de (34) et de l'idée thématique du pont. Réexposition en mi bémol des deux thèmes principaux.

Le *Lento moderato* est un beau lied simple ABB'A oscillant en mi mineur, sol mineur, mi mineur, sol majeur. Climat très doux, en demi-teintes, qui oppose motif à quatre temps (36) et à douze-huit (37).

Finale *Presto* en forme de rondo-sonate au refrain entraînant (38).

CINQUIÈME SYMPHONIE EN SOL MAJEUR (1945).

Ecrite par un musicien de plus de quatre-vingts ans, en 1944-1945, toujours en son cher Lanloup : « Qui le penserait, qui le croirait, en présence d'une inspiration à la fois si jeune,

(1) *Voir E.M. n° 107, avril* 1964.



si fraîche et si généreuse ? *écrit Fernand Lamy*. Il s'agit là d'un cas probablement unique dans l'Histoire de la Musique ».

La *Cinquième Symphonie* donne, tout au cours de ses trente-cinq minutes d'exécution, une impression de robuste sérénité, de vigueur retrouvée. Tout un dynamisme engendré par les événements politiques — la Libération — s'exprime ici avec verve, ou avec ferveur dans le magnifique Largo. Elle fut accueillie avec enthousiasme en novembre 1946 à un concert de l'Unesco donné par l'Orchestre National sous la direction de Charles Münch.

Elle ne porte pas de dédicace et utilise un orchestre relativement peu nombreux comprenant 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales chromatiques à pédale, cymbales, triangle, tambour, xylophone et quintette d'archets.

Allegro assai à 3/4 sur motif initial progressant avec vigueur de la tonique à la dixième supérieure (39). Un élément dynamique apparaît dans le pont qui sépare les trois éléments chantants de B, donnés aux premiers violons (40), à la clarinette (41) et au groupe des cordes (42). La fantaisie des développements éloigne ce premier mouvement du cadre classique rigide de la sonate.

Le *Scherzo* en cinq volets ABA'BA' sur deux motifs principaux (43-44) est un joyeux badinage.

« Ne pas craindre de chanter, et longtemps, c'est une vertu et un don assez rares quand le melos est de qualité. Or, le melos de l'*Adagio* de la *Cinquième Symphonie* est de la meilleure, de la plus rare qualité. Il soupire, il rêve, prend son vol (45) ; retombe parfois, douloureux, sur la terre, tantôt chargé d'humanité. C'est une très belle page que ce mouvement lent qui, à notre sens, domine toute l'œuvre » (Fernand Lamy).

Sur un de ces rythmes à cinq temps dont Ropartz a le secret s'échafaude un robuste *Finale* avec un motif initial (46) aux basses en forme de joyeux carillon ponctué d'accord à toute volée des violons et altos ; sur ce rythme entraînant, flûtes, hautbois, clarinettes donnent un premier thème (47) auquel s'associera bientôt (48) plus mélodique. Le jeu de ces motifs confère à l'ensemble l'allure d'un rondo-sonate très libre.

***

L'examen, même superficiel, de ces Six Symphonies, révèle une forte nature étrangère à toute idée de chapelle, qui sait imposer au style d'écriture qui lui fut enseigné une progression rapide et logique. Ropartz n'est point de ceux qui, tout au long d'une carrière, stagnent péniblement dans la rhétorique de leurs vingt ans. Jusqu'à sa mort, l'évolution est constante et témoigne d'une technique contrepointique et harmonique toujours enrichie : combien qui passent aujourd'hui son nom sous silence, lui sont redevables ! Et cependant, dans cette nature généreuse et sensible, le sentiment de la fidélité n'est pas vain et c'est avec émotion que l'on voit, de temps à autre, le Maître retourner la tête pour saluer de loin l'esthétique franckiste ; il n'est que de remarquer la distance qui sépare — du point de vue écriture — le *Cinquième Quatuor à cordes* du *Sixième*, pour s'en convaincre.

Jamais Ropartz ne cède à la tyrannie de la forme sans que celle-ci soit pour autant relâchée. Chaque œuvre nouvelle est pour lui prétexte nouveau. Ses dernières Symphonies sont caractérisées par un renouvellement constant des motifs, avec une rare acuité dans le sentiment de la déhiscence mélodique. La langue contrepointique est drue et d'une vertu tonale ou modale souvent insolite. Les échelles employées ne cèdent jamais à la tyrannie des fameux balancements quarte-quinte, mais font appel fréquemment aux rapports de tierce, voire de seconde, entraînant des modulations ahurissantes à première vue ; par exemple, réexposition en mi majeur d'un thème donné primitivement en fa mineur (la bémol enharmonique, tierce commune). Ce jeu subtil de tonalités est guidé essentiellement par un souci d'expression. L'orchestre ropartzien est manié avec maîtrise dans la légèreté comme dans la puissance : son efficacité est maximum, même dans les pages d'une sobriété recherchée, telle la *Messe de Requiem*.

Toutes ces qualités que le lecteur attentif des partitions pourrait aisément élargir, devraient inciter — ce sera notre vœu au seuil de cette année du Centenaire — les vrais chefs d'orchestre à remettre en sa juste place dans leurs programmes de concerts ce Maître qui, durant trente années de direction à Nancy et Strasbourg, a lui-même conduit avec une intelligence et un enthousiasme jamais démentis, sans aucune mesquinerie de clocher, les œuvres de ses contemporains (n'est-ce pas Debussy, Magnard, Ravel, Fauré, Massenet, Stravinsky, Chausson, Roussel, d'Indy, Strauss, Schimtt ? et bien d'autres encore !).

Henri Duparc : MÉLODIES

par A. GABEAUD

Recueil des 13 Mélodies : éd. Rouart-Salabert (chant et piano)

Bibliographie.

Ch. Oulmont. Musique de l'Amour (2 vol.). Le premier est consacré à Henri Duparc.

O. Séré. Musiciens français d'aujourd'hui.

Discographie.

12 Mélodies, chant et piano : Philips, 22280 (Souzay) ; Decca LXT 2823 (G. Souzay) ; V.S.M., COLH-104 (Panzera).

Pas d'enregistrement de « Au pays où se fait la guerre ».

Aucun enregistrement récent de mélodies avec orchestre. Le dernier en date (3 mélodies) est de 1937 (78 t.). Voix de son Maître (C. Panzera), orchestre dirigé par Coppola (à peu près introuvable).

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Les œuvres de Henri DUPARC ont été réalisées entre 1868 et 1885. Limitées à quelques pages instrumentales et ces Mélodies dont 12 (ou 13) sont universellement connues, elles tiennent une place importante dans la musique française et leur rayonnement est incontestable dans tout l'Art musical.

Henri Duparc ne semblait pas d'abord destiné à la musique ; l'influence de son professeur de piano, *César Frank*, fut déterminante pour sa vocation de musicien ; il poursuivit ses études à fond jusqu'à la composition musicale, malgré l'attraction qu'exerçait sur lui la peinture où il révèle un véritable talent.

En 1868 (à 20 ans) il publie quelques pièces de piano et ses premières mélodies, dont : « Chanson triste » et « Soupir » poursuivront une belle carrière. La première est un véritable Lied et l'autre contient des harmonies expressives. Puis, sa production se montre plus recherchée, le tempérament se précise avec : « *L'Invitation au voyage* », un chef-d'œuvre (1870-1871) orchestré en 1875. « *La Vague et la Cloche* » est publié en 1872, mais l'auteur déclare l'avoir écrit sur son lit d'hôpital pendant la guerre de 1870-1871. On y sent passer l'écho des bombardements, et l'angoisse croissante qui aboutit à l'interrogation finale, soulignée par la tristesse intense de la musique...

Après la guerre, Duparc se remet à la musique, devient un pèlerin de Bayreuth, fait partie de ces ardents pionniers de la renaissance musicale française, qui fondèrent la Société Nationale de Musique, où fut révélé plus d'un chef-d'œuvre de notre Art français.

Les mélodies composées après 1870 se succèdent régulièrement dans leur production ou parution : « *Elégie* », en 1874 ; « *Au pays où se fait la guerre* », composée en 1869 et publiée en 1877 ; « *Extase* » (1878), sous l'influence de *Tristan et Yseult* ; « *Le Manoir de Rosemonde* », 1879 ; « *Sérénade florentine* », en 1880 ; « *Phidylé* », dont les premières esquisses remontent à 1876, sa forme définitive et son orchestration datant de 1882 En 1883, il compose « *Lamento* » et « *Testament* » qui l'occupera encore longtemps. « *La vie antérieure* » paraît la dernière mélodie écrite par Duparc ; si sa composition est datée à peu près de 1884, il travailla à l'achèvement et l'orchestration jusque vers 1913. C'est dire que l'activité du musicien fut d'abord ralentie par la maladie avant de s'arrêter peu à peu sous l'influence déprimante de la souffrance et des infirmités envahissantes. Tout en opposant à ces épreuves une spiritualité croissante et admirable, peut-être aussi, acquiert-il une méfiance grandissante envers la valeur de ses travaux... des pages inachevées ou disparues seraient peut-être le témoignage de cette exigence croissante de perfection...

L'examen détaillé des Mélodies, dont l'ordre d'édition ne concorde pas tout à fait avec celui de la composition, fait constater une certaine évolution dans cette production limitée mais de choix. D'abord, le Romantisme régnant encore avec le wagnérisme sur cette génération. Si, à ce moment, Duparc fut considéré comme le continuateur de Schubert (celui de « Marguerite au Rouet ») il semble se rapprocher plutôt du Wagner des cinq Lieder où passent les motifs de « Tristan »... en réalité, Duparc est le créateur du *Lied dramatique* français, moins populaire et moins lyrique que le lied allemand, et cependant en progrès sensible sur les mélodies de Berlioz ou Gounod, dont il élève l'expression jusqu'au drame, intérieur, car Duparc n'a jamais traité de sujet narratif. Ce n'est pas, à vrai dire, une scène mais une Cantate dramatique illustrant une méditation sur un sentiment ou une description, que chaque mélodie représente. « La Vague et la Cloche » n'est qu'un apologue destiné à provoquer l'interrogation anxieuse qui termine le poème. Duparc ouvre la voie aux musiciens français dont certains iront très loin, tels Fauré, Chausson, Debussy, poussant les raffinements apportés par leur aîné, jusqu'à une perfection croissante dans les détails et l'expression.

LES TEXTES

Duparc, fin lettré, savait choisir dans les poètes contemporains ceux qui paraissaient le plus près de son tempérament, tout en recherchant des expressions variées. Il aimait la poésie, ne cachant pas un faible pour Baudelaire, auquel il sut adapter sa pensée si bien dans ces deux chefs-d'œuvre : « L'Invitation au voyage » et « La Vie antérieure ». Il prend toutefois d'autres textes, même une traduction de Th. Moore (Elégie) puis *Jean Lahor* (en réalité Dr Cazalis), dont l'impressionnisme est souligné par les harmonies subtiles de « Extase », « Sérénade florentine » et le balancement de la « Chanson triste ». Le songe de *François Coppée* : « La Vague et la Cloche » est devenu grandiose, dans son reflet de « l'Année terrible ». Avec *Sully-Prudhomme, Armand Silvestre, Robert de Bonnières*, figure le romantique *Théophile Gautier* ; le Parnassien *Leconte de Lisle* a inspiré une des plus belles pages de Duparc : « Phidylé », où rayonne la lumière intense du Midi. Cette lumière est souvent recherchée par le musicien, qui (ne l'oublions pas), était aussi un peintre. La lumière papillotte dans « L'Invitation au voyage », se colore et joue avec les ombres dans bien d'autres pages.

Remarquons en passant avec quel soin Duparc observe la prosodie, souligne la cadence du vers, ses césures, dans une ligne vocale qui fait ressortir les accents les plus subtils.

LE CHANT ET L'ACCOMPAGNEMENT

Le choix des voix n'est pas indifférent, mais dépend de l'expression du texte. On n'en tient guère compte, on transpose, les voix de femmes chantent ce qui fut écrit pour voix

d'hommes (et réciproquement). C'est la rançon de la popularité, on peut dire mondiale, dont jouissent la plupart de ces œuvres si belles.

Le Chant demeure *mélodique* sauf quand l'expression dramatique demande un *Récitatif*, et celui-ci est toujours musical. Malgré une *déclamation lente, soutenue*, qui exige une voix ample et un souffle robuste, la ligne chantée se tient dans les *possibilités* de l'organe, ceci explique l'enthousiasme des amateurs...

L'accompagnement crée l'atmosphère, entoure le chant sans le dominer et, par son caractère descriptif, son coloris, il participe au drame.

Certaines pièces sont remarquables par la simplicité des moyens. Ainsi, « L'Invitation au voyage », où l'harmonie repose sur une pédale de tonique dominante, à peu près immuable (même quand elle se tait, on sous-entend sa présence latente). Sur ce fond immobile, évoluent des batteries ou arpèges, parfois très altérés, et nulle modulation (sauf à la Dominante), n'intervient. Cette monotonie qui ne lasse pas impose la nostalgie de « ces ciels brouillés »... d'où se dégagera une « chaude lumière » que le passage du mineur au majeur suffira à évoquer dans toute sa grandeur...

D'autres œuvres offrent semblable simplicité (surtout dans le mouvement des basses) « Chanson triste », avec ses arpèges continus, « Le manoir de Rosemonde » monorythmique. « La Vague et la Cloche » qui module peu et garde un système d'accompagnement inhérent à chaque strophe musicale, pendant toute la durée de celle-ci.

Par contre, certaines harmonies raffinées, instables, présageant Fauré ou Debussy, se font jour dans : « Sérénade florentine », « Extase » et même « Testament » (écrit en récitatif). Les modulations successives et mouvantes de « *Phidylé* » ou « *La Vie antérieure* » sont aussi caractéristiques d'une autre coloration expressive. Le riche tempérament du Maître pouvait s'adapter aux situations dramatiques et aux sentiments les plus divers, et on songe à des œuvres plus importantes, hautes et expressives qu'un tel génie aurait pu réaliser, si la maladie n'eût arrêté sa carrière...

A part la lumineuse « Phidylé », Duparc n'a guère chanté la Joie ; il appartient encore à la génération post-romantique, dont la mélancolie ou l'inquiétude domine, jusqu'au seuil du XXe siècle, bien des créateurs tels : *Chausson, Fauré, Debussy*... malgré les réactions de tempéraments plus robustes comme : *Chabrier* ou *Saint-Saëns*...

L'orchestration des mélodies est très soignée, colorée, proportionnée à la voix qu'elle entoure sans la dominer. Elle n'a pas toujours été faite après coup, car la plupart de ces pages ont été conçues pour voix et orchestre, tout comme une Cantate, bien que l'instrumentation fut achevée ou publiée parfois longtemps après l'édition de la version chant et piano.

Cette version, la plus connue, est souvent aussi belle et expressive que celle avec orchestre. Avec un soin particulier, l'auteur a su utiliser les ressources de l'instrument, notamment le jeu des sonorités qui permettent les diversités de couleurs, peut-être moins éclatantes que celles de l'orchestre, mais suffisantes pour créer le climat dramatique, souligner les détails, établir les plans, renforcer l'expression. Ainsi, ces admirables mélodies trouvent une place de choix dans l'intimité d'un Récital, d'une séance de Musique de chambre, ou une réunion d'amateurs.

I. **L'Invitation au Voyage** (Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »).

Sur les 3 strophes de la poésie de Baudelaire, Duparc n'a retenu que la première et la troisième. Il réalise une véritable rencontre de pensée et d'expression dans ce petit chef-d'œuvre. Composé vers 1870, édité en 1872, orchestrée en 1875. *Forme :* 2 couplets avec petit refrain, ne module pas malgré les harmonies et quelques rares changements.

Premier couplet sur une double pédale : tonique-dominante

La mélodie retombe toujours sur la dominante ; au piano : batteries, à l'orchestre trémolos donnant une impression d'accords tenus. La double pédale est au grave, dessus les accords changeants forment comme des rayons ou des ombres mouvantes ; effet très nostalgique.

Refrain (mes. 32) : « *Là, tout n'est qu'ordre et beauté* ». La voix récite sur la tonique, puis sur la dominante, enveloppée d'une descente chromatique d'accords larges sur la pédale immuable : tonique-dominante.

Deuxième couplet (mes. 40) : « *Voix, sur ces canaux...* », quelques changements : la double pédale s'interrompt (mes. 50) pour laisser sortir un dessin mélodique déjà entendu à la voix au premier couplet, pendant que le chant est une nouvelle ligne en contrepoint, pour aboutir au ton de la dominante avec une cadence parfaite (dom. ton.) du nouveau ton (sol maj.), mes. 57. Il ne reste que des arpèges aigus, très légers, comme irréels (mes. 58). « *Les soleils couchants...* », puis, tout revient peu à peu au ton cette fois majeur avec un grand crescendo qui amène un brusque retour de la double pédale à la basse... Les arpèges s'adoucissent et voici le refrain (en maj.).

Refrain (mes. 75) : « *Là tout n'est qu'ordre* », comme la première fois, mais accompagné encore par les harpes, le motif de la mes. 50 traverse les arpèges par deux fois, comme un souvenir ; les arpèges s'élèvent, s'amenuisent, ralentissent pour s'éteindre et s'éloigner peu à peu.

II. **Sérénade Florentine** (Jean Lahor (Docteur Cazalis), composée en 1880).

Malgré l'armure de clé, un ré bémol obstiné met cette mélodie dans un septième mode grégorien (majeur sans sensible). *Forme :* 2 couplets, le deuxième un peu différent contient, à l'accompagnement un développement des motifs (3) du premier. *Première strophe* (premier couplet), accompagnée en accords syncopés descendants de l'aigu pour s'immobiliser dans le registre moyen. Des motifs brefs avec un septième degré abaissé apparaissent, donnant une impression très irréelle. La voix (2) s'élève au-dessus.

On module vers la dominante, une pédale (ton. dom.) rétablit le ton toujours avec son septième degré abaissé.

Deuxième couplet : « *Elle s'endort* », plus animé ; à l'accompagnement, il développe les éléments du premier couplet (accords) et surtout les dessins mélodiques (3). La mélodie vocale est tout autre, elle module et retombe au ton ; le motif (3) revient pour conclure et reste en suspens sur la dominante.

III. **La Vague et la Cloche** (François Coppée).

Composée en 1870-1871 ; éditée en 1872, orchestrée en 1875, cette *Scène dramatique* illustre la parabole philosophique de F. Coppée, s'attachant surtout au côté pittoresque : mouvements de vagues, tempête, glas obstiné, angoisse... De ceci, découle sa division en 4 parties :

1° *Exposition du songe* avec le rythme de la mer (4). La voix déclame (mes. 5).

On ne module qu'à la mesure 24 : « *L'Océan me crachait ses baves* ». Accompagnement très descriptif, avec ses montées et ses sifflements.

2° *Récit* (mes. 40) : « *Puis, tout changea...* ». Arrêt sur un accord de septième dim. Il ne demeure qu'un grondement aux basses... la barque s'effondre avec une descente chromatique, trémolos et arrêt (mes. 57-58).

3° *La cloche* (mes. 59) : Evocation à l'accompagnement par un motif obstiné (5) lourd et grave, glas avec les cuivres à l'orchestre.

« *Et j'étais seul...* ». Le grondement s'affirme sur le glas de plus en plus fort et entouré d'agogique.

4° *Réflexion* (mes. 79) : L'interrogation anxieuse (mes. 82) « *Pourquoi n'as-tu pas dit ?* » est traitée en mélodie avec des (comparer les mesures 82-83 et 15). L'entourage toujours mouve rappels des motifs (4) du début sur une pédale de dominante

menté est plus calme. Quelques mouvements de basse et, après la voix, la Coda ramène le motif de « la barque » et celui (5) de la cloche, s'éloignant peu à peu.

IV. **Extase** (poésie de J. Lahor).

Composé vers 1878, écrit (d'après une déclaration de l'auteur) exprès en style wagnérien de Tristan. Le poème court, un peu « décadent » se prête très bien aux raffinements chromatiques dont la déclamation est entourée. C'est une rêverie, *forme-lied* (A-B-A').

A) *Introduction* instrumentale sur une quarte et sixte de dominante avec un mouvement chromatique. Le ton ne s'impose pas, on reste dans le vague. Le chant (mes. 10) n'entre pas dans le ton (6).

Les nombreuses altérations n'y aident pas. Le ton ne s'affirme qu'à la mes. 18.

B) Mes. 18 : « *Mort exquise* », les altérations arrivent vite et ce court passage ramène le début (mes. 25).

A') Retour de l'introduction instrumentale avec la mélodie qui plane. La voix reprend mes. 34, et une coda instrumentale commente et termine ce lied.

V. **Phidyle** (Leconte de Lisle).

Premières esquisses : 1876, forme définitive et orchestration (1882). Dédié à Ernest Chausson, son ami.

Forme : *couplets et refrain* plutôt court « *Repose ô Phidylé* ». Musique très calme avec de beaux élans expressifs s'incorporant parfaitement au classicisme du poète.

Premier couplet : Exposition sur des accords réguliers, tranquilles, peu d'altérations (la tonique fait partie de tous les accords et donne cette impression d'immobilité dans la chaleur estivale).

Refrain : « *Repose, ô Phidylé* », sur une modulation à la tierce inférieure (mes. 11) très calme avec sa pédale de dominante et son balancement de croches se continue musicalement sur le début de la deuxième strophe.

Deuxième couplet : « *Midi sur les feuillages* » d'abord, prolongement modulant du refrain (mes. 16) ; l'agitation gagne peu à peu et le couplet musical précise son individualité (mes. 22) avec les triolets « *Par le trêfle et le thym* ». Les modulations successives (mes. 23 à 40) font alterner les ombres et les lumières, sans s'imposer.

Deuxième refrain (mes. 41) au ton, plus long (la phrase littéraire est répétée : *a*) au ton ; *b*) avec des alterations ; *c*) sur une pédale de dominante et un dessin expressif (mes 49) qui reviendra. Il paraît conclure par des frémissements mais prépare le troisième couplet.

Troisième couplet (mes. 56) : « *Mais quand l'astre incliné* ». Très belle phrase musicale lumineuse ; l'accompagnement répond à l'ardeur du chant avec une phrase mélodique grandissant en intensité, s'élève et regagne le ton. Plus de refrain, mais (mes. 68) un commentaire intrumental prolonge l'expansion mélodique avec le souvenir du refrain ; et, sur les accords derniers, reparaît le dessin de la mesure 49. L'orchestration est très chaleureuse et très belle avec ses frémissements de cordes.

VI. **Le Manoir de Rosemonde** (Robert de Bonnières).

Très romantique ; on y sent le souvenir de Schubert (Le Roi des aulnes). Composé en 1879, orchestré en 1913. *Trois strophes* sur un rythme (8) obstiné (galop de cheval) qui parcourt toute la pièce. Les deux premières strophes, véhémentes sur une mélodie saccadée, la troisième plus lente, en récitatif.

Première strophe : D'abord le rythme (8) puis le chant, mesure 4 : « *De sa dent soudaine et vorace* ». A la basse un dessin monte menaçant (comme chez Schubert). Arrêt brusque (mes. 9). On repart (rythme plus serré, mes. 10). Chant, mes. 13 nouvel arrêt et conclusion sur la tonique (mes. 18).

Deuxième strophe : Le rythme continue, les montées se rapprochent et on module. Conclusion sur la tonique.

Troisième strophe : Morcellement du rythme qui s'alourdit (mes. 33). La voix déclame. Mes. 41, accords très lents, modulants. Retour au ton avec des fragments des montées (mes. 48) la voix s'arrête et l'instrument conclut avec le rythme de chevauchée.

VII. **Lamento** (Théophile Gautier).

Une des plus connues du recueil, cette mélodie est tout à fait romantique (de 1883). *Trois strophes*, les deux premières à peu près identiques, la troisième très agitée et très différente

A) *Première strophe :* « *Connaissez-vous la blanche tombe ?* » Un motif harmonique (9) (mes. 1 et 2) commence et termine chacune des deux strophes et servira de coda à la troisième Le chant module et retombe sur le motif harmonique (9).

Deuxième strophe : à peu près même musique.

B) *Troisième strophe* (mes. 25) : Accompagnement très agogique en batteries de doubles croches sur lesquelles se greffent des motifs fiévreux. Chant, mes. 2, déclamé : « *Ah ! jamais plus...* ». Le récit aboutit à la formule (9) repart en modulant (tierce maj. et sixte), mes. 33 et revient brusquement au ton par une cadence tout à fait classique ; l'agitation se calme et tout se termine avec le leit-motiv (9).

VIII. **Testament** (Armand Silvestre).

Cette mélodie a été refaite et remaniée entre 1875 et 1878 par l'auteur insatisfait qui la termina en 1883 et l'orchestra beaucoup plus tard en 1913.

C'est à la fois une *scène dramatique* et une *forme-lied*. Un leit-motiv (10) circule et se développe (v. mes. 2 et 3) sur l'agitation continuelle de l'accompagnement.

A) Orchestre avec son motif (10) spécial.

La *première strophe* du poème s'y superpose sans moduler ; petit intermède instrumental (mes. 13) avec le motif (10).

B) Mes. 17. *Deuxième strophe* moins pessimiste ; l'accompagnement se calme un peu, on module pour retomber à la tonique (mes. 29).

Troisième strophe (mes. 29), avec des syncopes ; la voix est plus mélodique. Des accords suivis d'une modulation brusque qui ramène l'agitation et le motif à l'accompagnement (mes. 36 à 46). La voix déclame sur des montées chromatiques s'arrêtant à l'aigu sur une septième dim. (mes. 42-43).

A') *Quatrième strophe :* paroles de la première. Le ton est décalé, le leit-motiv (10) revient aussi (mes. 44) et avec le leitmotiv qui se développe, cette dernière strophe se déroule, peu différente de la première. L'orchestre conclut avec le motif (10) et des fragments de la mélodie chantée.

IX. **Chanson triste** (Jean Lahor).

Une des premières compositions de Duparc (1868), la plus populaire avec « *L'Invitation au voyage* » et peut-être la plus facile d'exécution. Duparc ne l'aimait pas beaucoup, et cependant elle dégage un charme indéniable, par son chant très souple, uniquement confié à la voix que soutiennent des arpèges incessants sur lesquels se greffent quelques courts dessins mélodiques.

Forme lied sur les 4 strophes dont les deuxième et troisième sont le centre.

A) « *Dans ton cœur* ». Sur les arpèges, apparaissent de petits dessins (v. mes. 2 à 5), qu'il faut faire ressortir dans l'exécution. La mélodie, très calme, ne module pas.

B) *Deuxième strophe* (mes. 12) : « *J'oublierai* », s'anime et module, à partir de la mes. 15 qui mène à la tierce min. supérieure. La troisième strophe (mes. 20) reprend le ton initial à la dominante pour s'en écarter plus hardiment vers les tons lumineux. Les dessins se développent et deviennent phrase musicale. On revient au ton.

A') *Quatrième strophe :* Rappelle la première avec quelques changements mélodiques (mes. 28). Les dessins accessoires s'effacent. La voix reste en suspens sur la dominante et la Coda très douce, rappelle les motifs.

X. Elégie (sur une traduction du poète irlandais Thomas Moore).

Composé en 1874. C'est une *scène dramatique* en deux parties. Le ton ne s'affirme pas et les accords ou arpèges sont presque toujours surmontés d'appogiatures douloureuses.

A) *Déploration :* Très calme, presque récitée, un dessin instrumental accompagne le chant qui s'élève, module et retombe (12).

B) *Espérance* (mes. 27), plus animé et plus mélodique « *Mais la rosée...* ». Le Relatif majeur s'affirme dans l'accompagnement en arpèges qui conserve encore ses appogiatures. On module un peu et on retrouve le ton mineur initial, que vient éclairer une tierce majeure sur le dernier accord.

XI. Soupir (poésie de Sully-Prudhomme).

Une des premières mélodies de Duparc (1868). Très connue et souvent chantée. Les paroles sont tout à fait romantiques

Forme-lied : A) Dès le début, sur une dom. un double motif descend à l'accompagnement. La voix commence (mes. 4) pas de modulation, les harmonies, malgré les chromatismes vont de la dominante à la tonique.

B) *Deuxième strophe :* différente, plus passionnée et modulante, reste en suspens sur la dominante du relatif. *Troisième strophe* continue et s'élève en modulant encore. Une descente syncopée (mes. 29 et suiv.) accompagne le récit « *Mais ces pleurs...* » sur une sous-dominante qui remonte en quarte augmentée pour : « *Toujours l'aimer* », ce qui ramène la neuvième dominante du ton.

A') Retour de la *première strophe* avec une conclusion un peu différente et la tierce majeure.

XII. La Vie antérieure (poème de Baudelaire, mis en musique en 1884, orchestré vers 1913).

Scène dramatique (ou Lied dramatique) en quatre parties

1° *Exposition au ton*, avec « *les portiques* » solennels représentés par un large accord parfait étalé sans tierce au début de chaque mesure. Entre ces colonnes imposantes passent des dessins obstinés dans la monorythmie et l'accompagnement. La voix récite comme dans un rêve et conclut sur sa tonique

2° « *Les houles* », mes. 15, en mineur avec des rythmes contrariés qui mettent du mouvement ; accompagnement tout à fait descriptif, revient au majeur, en s'élevant. Modulations éloignées très lumineuses sur la fin de la strophe (mes. 27 à 32)

3° Exaltation (mes. 33) : « *C'est là...* », en ut majeur, bien qu'on soit tombé d'une quinte par rapport au passage précédent. On module, la voix s'élève en récit, puis redescend (Remarquer à l'accompagnement, mes. 41 à 43, un dessin en canon rappelant un passage de « Faust », de Gounod, rencontre certainement involontaire, qui s'entend très peu dans l'ensemble) Adoucissement et modulation ramenant au ton initial *en mineur*, le rêve ne se précise pas plus.

4° Mes. 47. Fin de la strophe : « *Le secret douloureux* » en mineur avec une ligne mélodique à l'accompagnement, sur des accords syncopés et une pédale grave de tonique. La voix s'arrête et laisse l'instrument commenter longuement en développant les chromatismes devenant phrase musicale sur les accords syncopés. La conclusion descend au grave dans la douceur.

XIII. Au pays où se fait la guerre (Théophile Gautier).

Cette œuvre, datant de 1869, fut éditée en 1877, et orchestrée vers 1913.

Forme : *couplets et refrain*, séparés par une ritournelle.

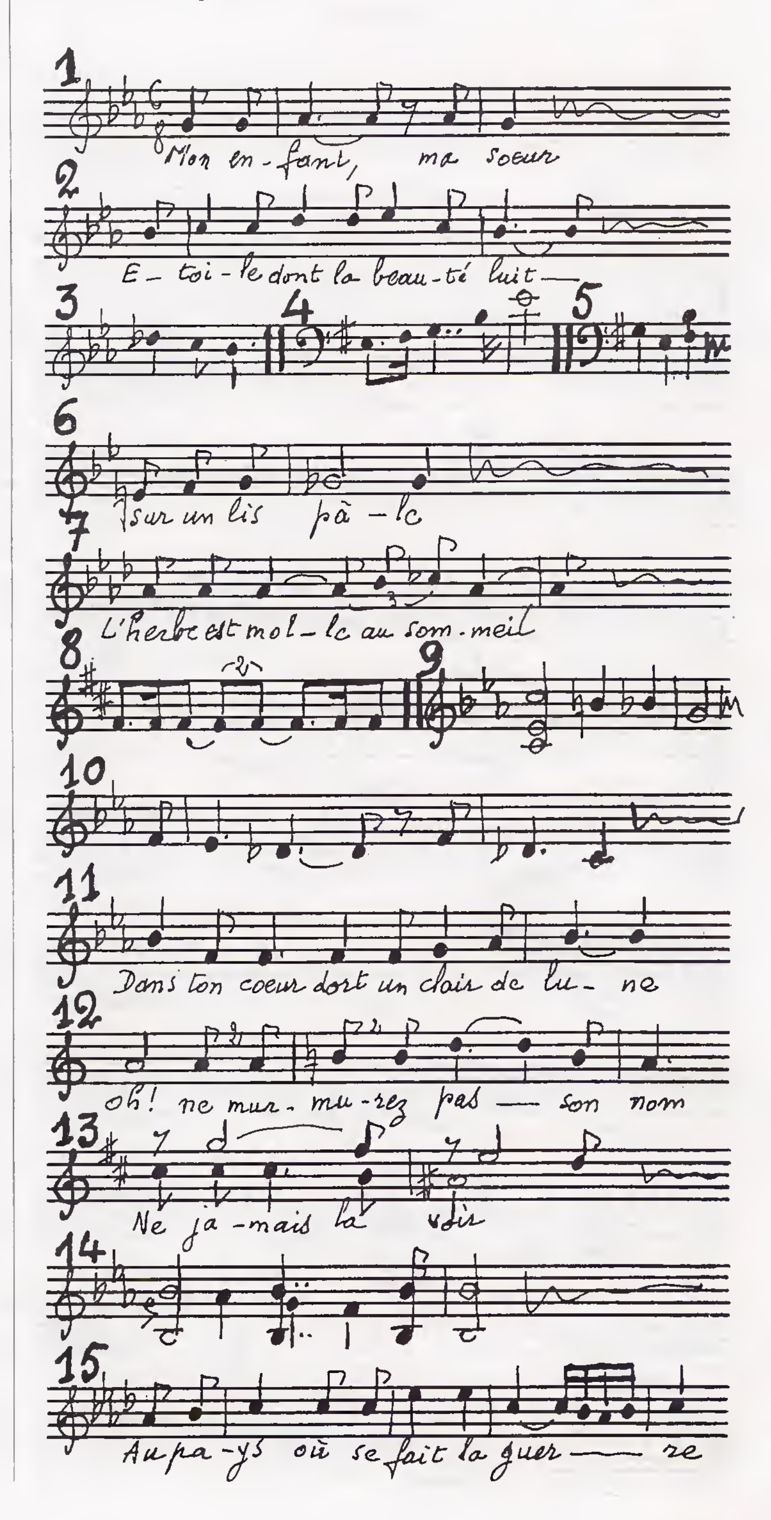
Premier couplet très mélodique (15) : ne module pas.

Refrain (mes. 40) avec un *sol bémol.*

Deuxième couplet (mes. 48) avec un accompagnement plus mouvementé et quelques changements. Refrain, mes. 86.

Troisième couplet : Tout à fait différent et dramatique (mes. 96). Récit avec accompagnement traduisant l'agitation et la déception (mes. 108). Invocation aux vents du soir (mes. 113), s'anime jusqu'à la fin.

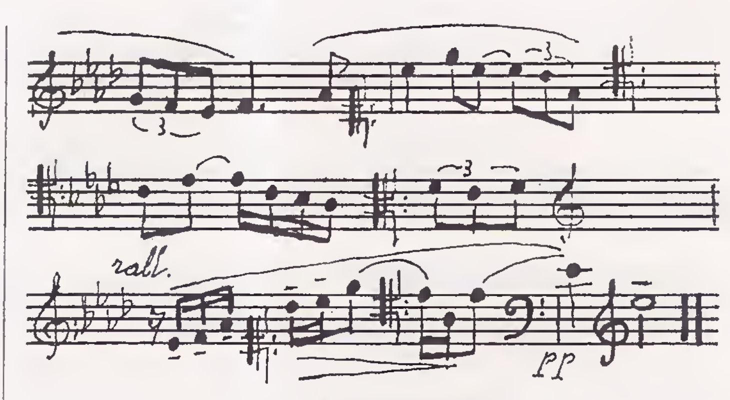
Refrain (mes. 131). L'accompagnement descend avec l'espérance, on reste sur la dominante en attente... La ritournelle termine cette jolie ballade.



EXAMENS ET CONCOURS (1)

ÉPREUVES 1964

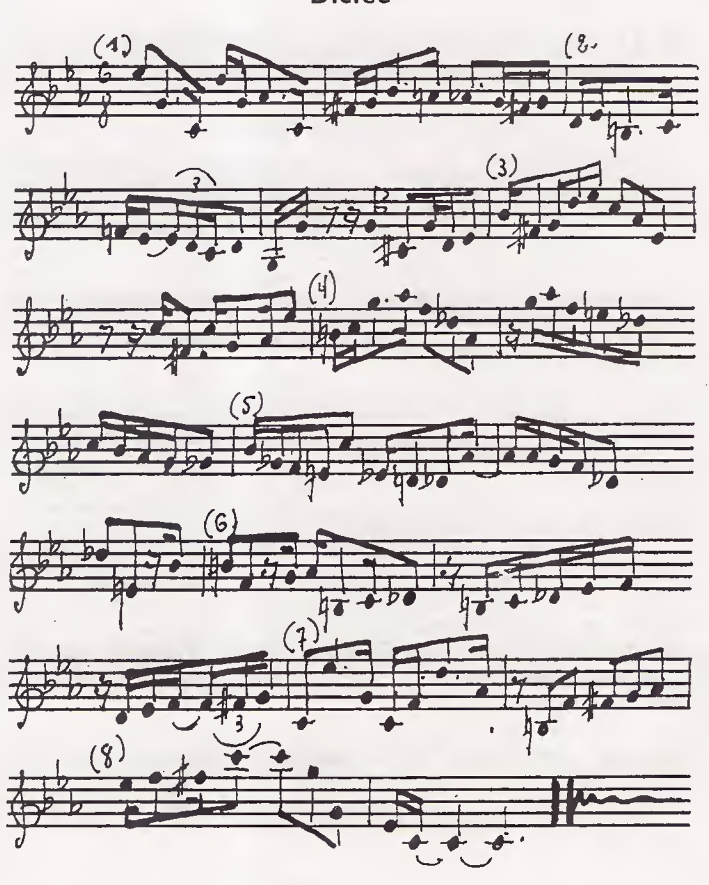
VILLE DE PARIS - Pemier Degré

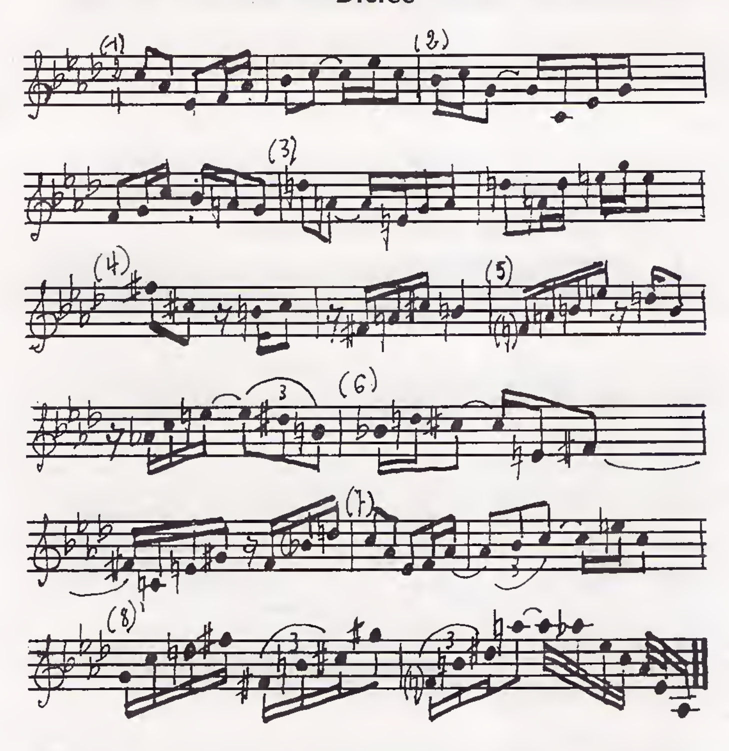
Solfège

Composition Française

« L'unique soin des enfants est de trouver l'endroit faible de leurs maîtres comme de tous ceux à qui ils sont soumis ; dès qu'ils ont pu les entamer, ils gagnent le dessus et prennent sur eux un ascendant qu'ils ne perdent plus. Ce qui nous fait déchoir une première fois de cette supériorité à leur égard est toujours ce qui nous empêche de la retrouver ».

Cette observation de La Bruyère vous semble-t-elle juste ? Quels conseils contient-elle implicitement ?

ETAT - Deuxième Degré

Dictée

VILLE DE PARIS - Deuxième Degré

Dictée

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

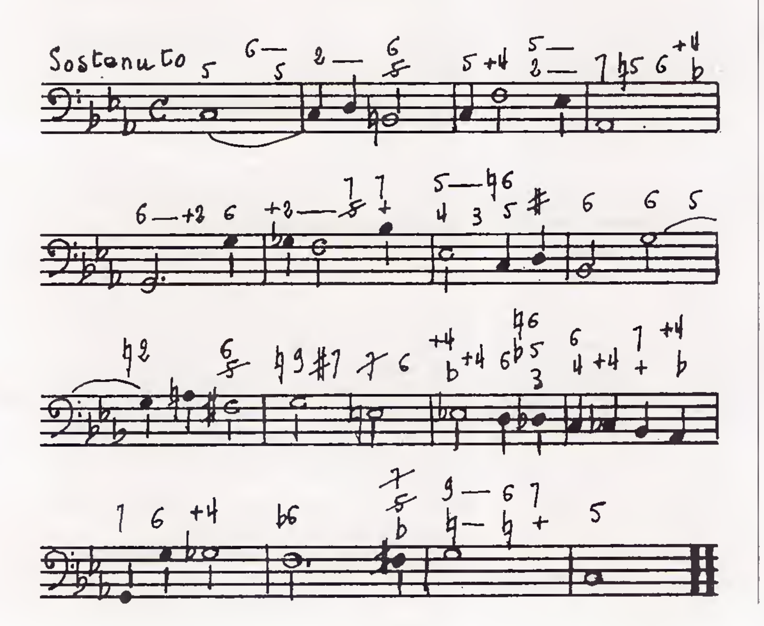
— Quel rôle joua Haydn dans l'évolution de la symphonie ?

— Quels témoignages de cette évolution apporte la Symphonie du « roulement de timbales » ?

A. M.

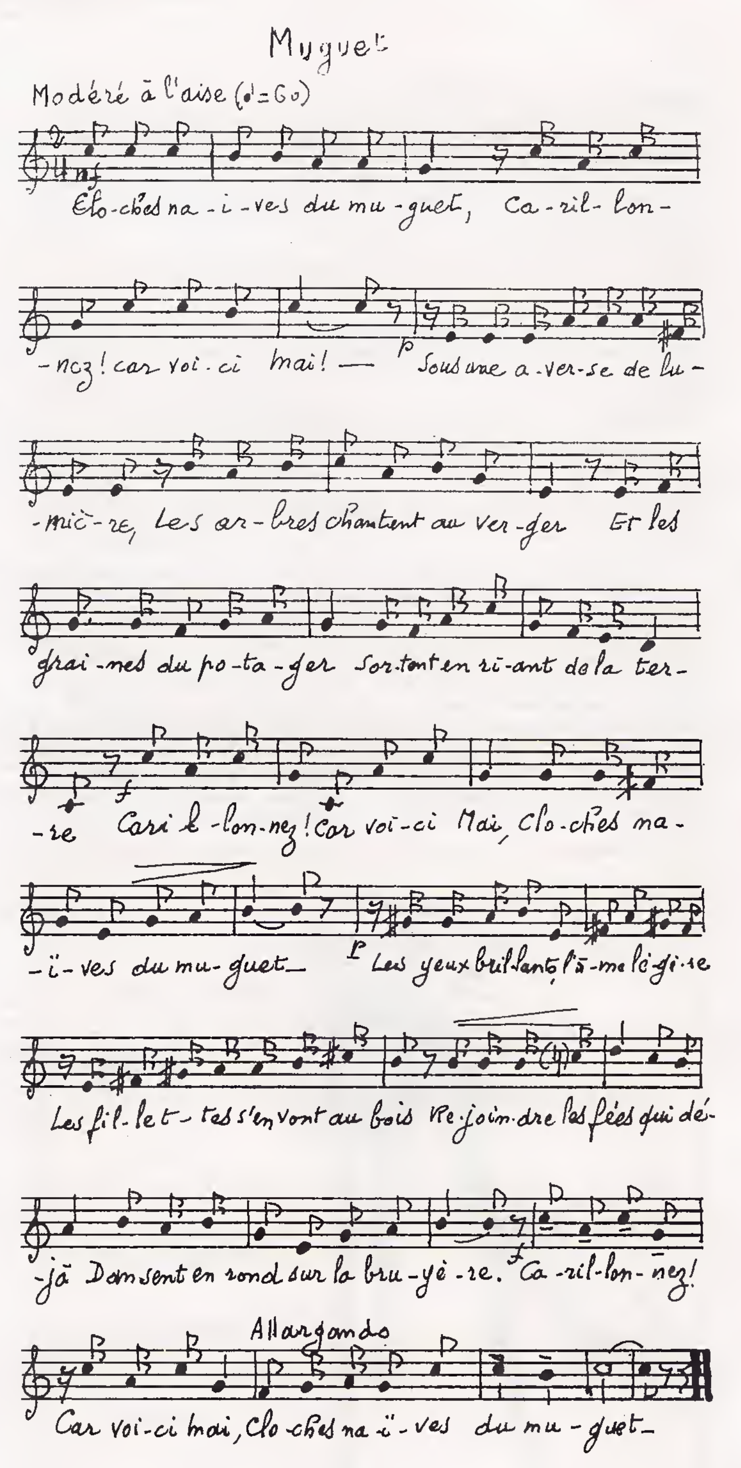
VILLE DE PARIS - Cours Normal

Harmonie



VILLE DE PARIS - Premier Degré

Chant Scolaire



(1) *Voir E.M.* n[os] 103, 104, 105 *et* 106, *décembre* 1963, *janvier, février et mars* 1964.

Musettes et Cornemuses

par Jean Maillard

CENTRE DE LA FRANCE (36).

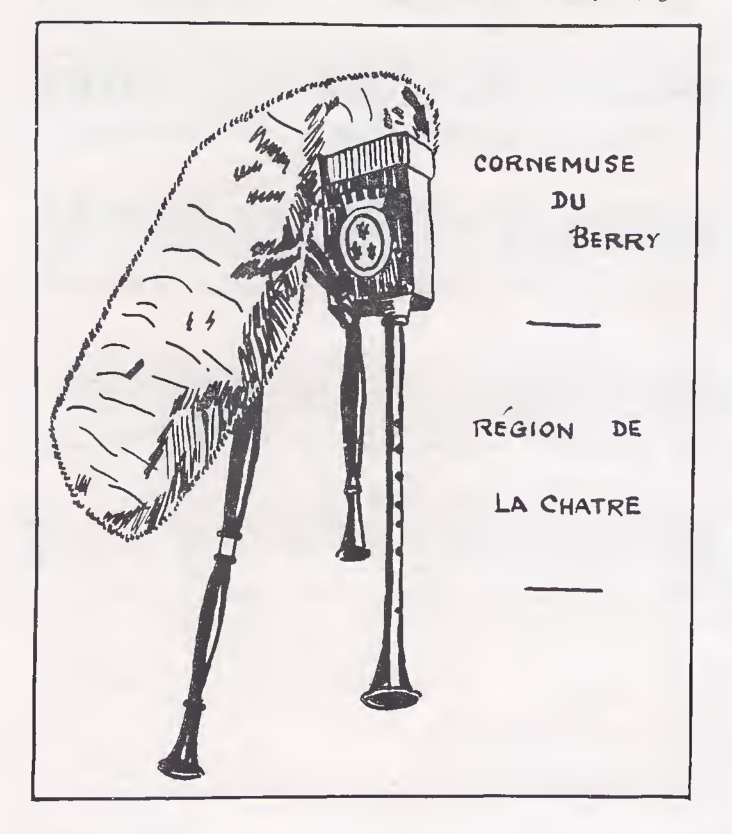
La cornemuse qu'ont célébré George Sand, Maurice Rollinat, Hugues Lapaire — parmi bien d'autres —, est répandue sous diverses dénominations dans toutes les provinces du centre de la France : cornemuse, tçabrette, chabrette, chevrette, cornadouelle. Munie d'un porte-vent à bouche (boufferet) *dans le Berry, le Bourbonnais et le Nivernais, l'adjonction d'un soufflet la range, en Auvergne, dans la catégorie des musettes.*

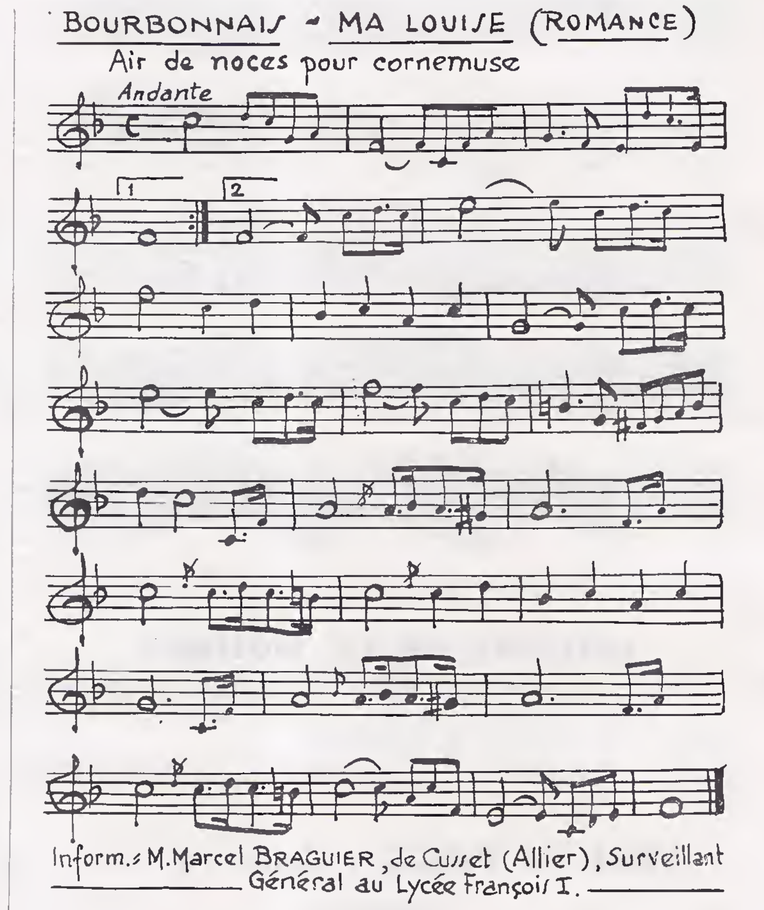
⁂

La cornemuse berrichonne possède une outre en peau de mouton ou de chèvre ; cette outre mesure environ 60 cm de longueur et sa capacité est d'environ 5 litres. Elle est cousue à l'aide de soies de sanglier, dont la finesse élimine les risques de fuites d'air ; on l'habille avec une étoffe de couleur.

Les anches sont en roseau et doivent, pour être bonnes, donner un son rauque à l'essai. Trop dures, elles peuvent être améliorées lorsqu'on les râpe légèrement avec une lame très effilée. Si les notes aiguës sortent mal, il faut rogner avec précaution la partie vibrante, pincée entre deux pièces de monnaie.

Le boufferet est un petit tube d'ébène avec embout de corne ou d'ivoire. A l'extrémité de l'outre est fixé le chalumeau ou hautbois, pièce essentielle de l'instrument. Tourné jadis dans un bois d'arbre fruitier (cormier, poirier, prunier...) ou en buis avec viroles en os, corne ou ivoire, il se fait aujourd'hui en ébène avec viroles généralement en ivoirine, moins coûteuse. Il entre en vibrations grâce à une anche double et est percé de dix trous : deux de ces trous sont des lumières destinées à épurer les sons. Les quatre trous supérieurs correspondent à la main gauche : trois devant et un derrière pour le pouce. Les trous inférieurs correspondent à la main droite. Ce hautbois donne une échelle chromatique complète du si 2 au fa 4, grâce





au principe du doigté en fourche et de la semi-obturation (cf. figure). Construits jadis en 13 pouces, les chalumeaux étaient trop aigus pour s'accorder avec la compagne traditionnelle de la cornemuse, la vielle à roue ; on les fabrique aujourd'hui en 16 pouces.

La cornemuse du Berry comporte deux bourdons formés de plusieurs sections s'emboîtant. Le plus petit de ces bourdons, parallèle au hautbois, est fixé comme lui dans une boîte ligaturée dans la peau. Ce petit bourdon mesure 25 centimètres.

La boîte de fixation porte généralement un motif décoratif : armes d'une ville, dessin géométrique ou fleur.

Le grand bourdon est indépendant ; il se porte sur l'épaule gauche et mesure 57 centimètres de longueur. Il se décompose en trois éléments et son extrémité est ornée d'un flot de rubans. Dans la majeure partie des cas, les deux bourdons sont aujourd'hui condamnés : les sonneurs prétendent qu'en alimentant en air trois tubes différents, la dépense de souffle était telle qu'il fallait un effort pulmonaire constant, d'où inutilité de l'outre. Raisonnement inattendu, puisque les Grecs ont précisément imaginé l'outre pour pouvoir faire vibrer simultanément plusieurs tubes ! La seule raison plausible à mon sens est que les bourdons deviennent superflus lorsque cornemuses et vielles se font entendre ensemble, ces dernières donnant déjà les notes pédales.

⁂

La cabrette (lou cobreto) *d'Auvergne et du Limousin se présente sous la forme d'une musette munie d'un seul petit bourdon* (lou roundinaïre) *parallèle au chalumeau* (lou cormel).

Ce chalumeau ou pied de cabrette (lou ped de cobreto) à anche double (contorello) sonne sur une onzième. L'outre (l'ouïre) est en peau de chèvre, d'où le nom de l'instrument. Le porte-vent (lou buffet) relie la peau à un soufflet (buffadour) d'utilisation récente ; il apparaît en effet à l'époque des premiers bals musette parisiens vers 1880-1900, et se répand en Auvergne surtout après la première guerre mondiale. L'usage du soufflet s'est rapidement généralisé par le simple fait de la multiplication de ces bals musette qui imposaient aux cabretaïres un service important, sans aucun rapport avec les exécutions plus espacées des anciens sonneurs. Un essai avait été également tenté dans le Berry mais sans suite, car les anches humides berrichonnes sonnent plus aisément et avec plus de force que les anches sèches de la cabrette, pour laquelle une sonorité plus douce et la diversité plus grande du jeu s'accommodaient mieux du soufflet.

Les divers types de cabrettes sont au nombre de neuf de plus ou moins grande taille en ce qui regarde la longueur du chalumeau. La plus petite est dotée d'un pied de 33 centimètres ; il existe des pieds de 35, 38, 39, 42, 44, 47, 50, 54, mais la plus utilisée, qui est d'ailleurs la plus apte à l'accouplement avec la vielle, est celle de 39, en ut. Son chalumeau donne une échelle diatonique d'une neuvième, du sol 3 au la 4, avec un degré supplémentaire rarement utilisé au grave et à l'aigu. La tessiture est de même étendue pour les autres cabrettes : 42 (fa dièse 3 — sol dioèse 4 = en Si) ; 44 (fa 3 — sol 4 = Si bémol) ; pieds de 47 (mi 3 — fa dièse 4 = en la), etc...

La cabrette a suscité toute une littérature loin d'être négligeable, comme certains seraient tenté de le croire. Pour ceux qui souhaitent s'initier aux romantiques coutumes des anciens cabretaïres ou cornemuseux du Berry, il n'est que de lire *Les Maîtres sonneurs* de George Sand, suite de veillées dont nous avons déjà souligné l'intérêt. Les poètes ont souvent célébré les vertus et les charmes de cette petite reine : Léon Boyer, dont quelques vers ont été rappelés dans notre historique, ou Maurice Lemaigre, qui la salue aussi comme un symbole du pays :

> Avec son outre en peau de chèvre et ses pipeaux
> On l'entend résonner de colline en colline
> Tour à tour goguenarde, enjouée ou chagrine...

Apte à exécuter n'importe quel genre de refrain populaire, la cabrette est cependant souveraine dans la traditionnelle bourrée où, mêlée de nos jours à celle de l'accordéon, sa voix s'impose toujours. A noter que les instrumentistes sont chaussés de sabots (esclops) qui, frappés sur un tonneau ou sur une estrade de bois, font office de batterie ; les chevilles portent un bracelet de cuir auquel sont fixés des grelots (une grelottière ou un esquillou) qui donnent un éclat et une gaieté caractéristiques à l'ensemble.

Les bourrées sont généralement accouplées, mais séparées l'une de l'autre par une revirade simple, propre à chaque instrumentiste (sol mi fa ré — sol mi fa ré ou bien mi ré do — mi ré do) commandant le traditionnel baiser à la cavalière (lou poutou a la cabaleiro).

Chaque année, des concours de sonneurs sont organisés par des Sociétés locales, telle la belle Société des Gâs du Berry fondée en 1888 par Edmond Augras, et qui reçut ses premières lettres de noblesse l'année suivante à l'Exposition universelle. Ces concours permettent de récompenser les meilleurs instrumentistes. A Aurillac, le Concours des Alouettes réunit beaucoup plus de cabrettaïres que le quelque cinquante que compte le département : certains se déplacent de Paris. Effort identique de la part de l'Amicale des cabrettaïres de la Ligue d'Auvergne et du Massif Central. Ainsi le célèbre Guillaume Morzières, qu'on appelait le Roi de la cabrette, disparu depuis cinq ans déjà, peut-il dormir du repos du juste : la relève semble assurée.

---

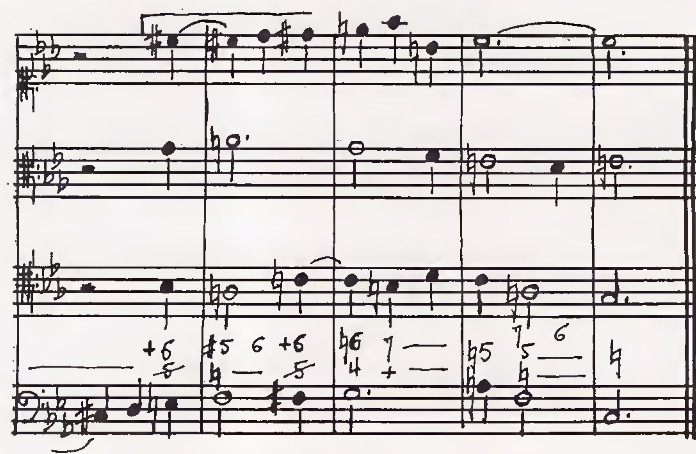
(36) Nous exprimons nos vifs remerciements à MM. Lejot (Saint-Chartier), président de l'Association des Gâs du Berry, André Thivet (Mauriac), Georges Soule (Paris) et Jean Fau (Aurillac) qui, les uns et les autres, sont au premier rang des défenseurs de la Tradition, et qui nous ont adressé fort aimablement la documentation que nous leur demandions.

(*) Cf. *L'Education Musicale*, XVIII (1962-1963), 72 ; 111, 146, 208, 232, 299 ; XIX (1963-1964), 42, 108, 180.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation B.D. (1)

(1) *Voir E.M. n° 106, mars 1964.*

Un parti pris rythmique est indiqué par la répétition du rythme : syncope de noires-noire ce qui permet d'effectuer quelques « entrées » ou d'écrire certains fragments dans la dite figure, conférant à l'ensemble de ce texte une unité salutaire. A l'enchaînement des mesures 6 et 7 : une fausse relation très courante si bécarre si mébol. Mesure 8 : un double retard (inférieur supérieur sur accord 6 de fa mineur). Mesure 10 : une expressive 6/5 majeure amenant ré mineur par assimilation à la sixte napolitaine mi bémol do dièse.

Pour les jeunes... Musique du Monde !

Emissions bi-mensuelles réalisées par *Musique et Culture* avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne France-Culture et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 11 mai (de 15 h 30 à 16 h) :

Symphonie Fantastique de Berlioz (extraits).

Lundi 25 mai (de 15 h 30 à 16 h) :

Emission consacrée à Dvorak :

— Sérénade pour cordes (extrait).
— Scherzo de la Symphonie du Nouveau Monde.
— Première danse slave, op. 46.

Musique et Culture publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.

Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 F.

S'adresser à « MUSIQUE ET CULTURE », 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.

Cette Association édite également des disques d'initiation musicale (avec plaquette explicative illustrée).

Voici les titres parus : Présentation de l'orchestre et de *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky. Présentation du Divertissement n° 11 en ré de Mozart. Présentation des *Jeux d'Enfants* de Bizet (initiation à la notion d'orchestration). Présentation du Concerto Grosso (n° 12 de Haendel).

ETUDE DE CHŒURS (1)

par Suzanne MONTU

Protesseur d'Education Musicale au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à voix mixtes

Chorales de C.E.C. - Collèges - Lycées
Ecole Normale - Aldultes

Songeant aux ensembles vocaux, aux chorales à effectif restreint, nous proposons ci-dessous une charmante berceuse de Saintonge qui aura sa place tout indiquée dans une réunion axée sur le thème : « Fête des mères ».

Chœur à l'étude

MA MÈRE M'A BERCÉ

(Chansons de Saintonge)

Harmonisation à 4 voix mixtes de Georges FAVRE
(Ed. Durand, 4, Place de la Madeleine, Paris-8e)

Douceur, homogénéité, jolie qualité vocale, sérénité sont les qualités requises pour mener à bien l'interprétation de ce chœur dont la ligne folklorique doit se détacher délicatement sur un fond sonore « pp » et sans heurt.

S'adressant plus particulièrement à des petits groupes bien entraînés, cette page ne présente pas de réelles difficultés de lecture. Par contre quelques intonations subtiles, certains rythmes dissymétriques nécessiteront beaucoup d'attention et de soin dans le travail.

Généralités.

Le mouvement modéré, sans lenteur, sans hâte non plus sera adopté pendant l'étude (solfège, vocalises ou paroles) afin de ne pas risquer d'amener de lourdeur dans l'exécution. Le chef aura des gestes sobres, une grande souplesse qui n'exclut pas la précision et indiquera les entrées, les nuances, les tenues afférentes à chaque voix.

Présentation.

Le texte, très simple, de ce chant de reconnaissance et de tendresse dédié à la mère ne nécessite pas de commentaire particulier. Avant d'entreprendre l'étude, on attirera l'attention des choristes sur le caractère souple, balancé, berceur plus exactement de la ligne mélodique.

Division et travail par phrase.

Cette berceuse se divise nettement en trois strophes de 19 mesures, la première étant précédée d'une courte introduction de 4 mesures (tenues des basses, lente vocalise des ténors).

— *Introduction* (basses et ténors) :

Basses : tenues du « *fa* » ; la répétition de la note doit être à peine perceptible, chaque attaque étant « pp » et d'une grande délicatesse.

Ténors : Veiller à la justesse de seconde harmonique « *fa-sol* ». Si les ténors chantent mentalement le « *fa* » des basses, leur attaque en sera facilitée et plus sûre (solfège puis vocalise).

— *Première strophe :*

a) *Ma mère m'a bercée.*

Soprani : facile, attaque délicate de l'anacrouse, l'inflexion étant sur le premier « *si-bémol* » mes. 1.

Alti : Chanter mentalement le « *ré* » des ténors (1er temps de la mesure précédente) afin de faciliter la justesse de l'attaque (solfège, vocalise).

Ténors : « *Mi-bémol* », mes. 2. Difficulté pour obtenir la seconde mineure « *ré-mi bémol* », les choristes ayant dans l'oreille « *ré-fa* » de la troisième mesure de l'introduction.

Parties simultanées : Introduction + mesures 1 et 2.

1) Basses et ténors ;
2) Basses, ténors et alti ;
3) Basses, ténors, alti et soprani ;
4) Les quatre voix.

b) *Au temps de ma jeunesse :*

Soprani : mes. 4 « *sol* », les choristes auront peut-être tendance à chanter un « *la* » (solfège, vocalise, puis paroles).

Diminuer beaucoup la syllabe muette « *se* » de « *jeunesse* ».

Alti et ténors : Reprendre à partir du deuxième temps, mes. 2.

Basses : voir introduction.

Parties simultanées : Soprani et alti - Soprani et ténors - Alti et ténors - Soprani, alti et ténors - Basses, ténors et alti - Les 4 voix.

c) Enchaînement : Introduction - « a » - « b ».

Voir « a » parties simultanées.

d) *Je dois être aujourd'hui*
Son bâton de vieillesse.

Alti et basses : Seule la ponctuation du début de phrase diffère ; attaque discrète après le demi-soupir sur le deuxième temps (mes. 5).

Ténors : mes. 5, voir ci-dessus. Mes. 8, justesse du « *do* » (les choristes risquent de se laisser influencer par le « *si bémol* », mes. 4). Diminuer sur cette fin de phrase jusqu'au « *fa* ».

Parties simultanées : A partir de la mes. 5 : Ténors et basses, alti et ténors, alti, ténors et basses.

Les quatre voix : soprani à partir de la dernière croche mes. 4.

e) Enchaînement depuis le début.

f) *Toujours veiller sur elle,*
C'est là tout mon désir.

Soprani : mes. 11, diminuer le « coulé » puis la syllabe muette « *le* », deuxième temps. Pas d'interruption perceptible entre les deux vers (*elle, c'est là*). Mes. 12, diminuer sans ralentir.

Alti : Pas de difficulté d'intonations. Mes. 11 et 12 syncopes, souples et sans brutalité.

Soprani et alti simultanément : Difficulté rythmique aux mes. 11 et 12.

Les alti battront la mesure.

Ténors : Jusqu'au 1er temps mes. 14. Mes. 10, *mi bémol* « piano ».

A partir de la mes. 11 voir ci-dessus soprani.

Soprani et ténors : mes. 9 à 14, 1er temps.

Ténors et alti : mes. 9 à 14, 1er temps ; Les alti doivent battre la mesure.

Basses : Seul le rythme présente quelque difficulté. Battre la mesure lors de la mise en place parties simultanées :

Soprani et basses puis alti et basses ; ténors et basses ; soprani, ténors et basses ; soprani, alti et basses.

Les 4 voix.

Tenue du « *fa* » très adoucie.

g) *Toujours veiller sur elle*

Et la bien chérir.

Soprani : mes. 16. Difficulté du si bémol (les choristes seront entraînés à chanter « *do* » comme à la mes. 11. « *Ré* » attaque de la syncope sans brutalité et rigoureusement en mesure. Travail par le solfège.

Alti : Phrase assez délicate (intonations et rythme). Patient travail par le solfège. N'aborder les paroles qu'au dernier moment.

Soprani et alti : Solfège, paroles aux deux voix, les alti battent la mesure.

Ténors : voir alti.

Basses : mes. 16 et 17, « fa dièse » difficile en raison de la quarte diminuée. Transposer en vocalisant (voir 1 du tableau terminal). Veiller à la différence d'intonation « *fa dièse* » puis « *fa bécarre* » sur laquelle repose la modulation.

Ténors et basses : Révision par le solfège puis avec les paroles en battant la mesure.

Soprani, ténors et basses : comme ci-dessus.

Les 4 voix.

h) Enchaînement f et g.

Revoir voix séparées - Revoir voix de femmes - Revoir voix d'hommes - Revoir voix d'hommes + soprani - Les 4 voix simultanées.

i) Enchaînement d - f - g ; enchaînement depuis le début

j) Mise en place des nuances.

Se conformer strictement aux indications notées sur la partition. Syncopes sans brutalité ; syllabes muettes adoucies.

— *Deuxième strophe :* chant au ténor.

a) *Ma mère m'a nourri*

Quand j'étais sans défense.

Ténors : travail vocalisé pour obtenir une belle qualité vocale, timbre soutenu mais doux.

Basses : Etablir avec précision la division des voix.

Parties simultanées : Les voix accompagnantes présentent seulement des difficultés de mise en place au point de vue rythme. Tout travail devra s'effectuer en battant la mesure jusqu'à l'exécution.

Ténors et soprani - Ténors et alti - Ténors et basses - Ténors et voix de femmes - Les 4 voix.

b) *Sans cesse m'a chéri*

Au temps de mon enfance.

Id. à « a ».

c) Enchaînement a et b.

d) *Toujours veiller sur elle,*

C'est là tout mon désir.

Etant donnée la dissemblance rythmique entre les voix, chacune de celles-ci doit être parfaitement sue avant d'envisager le travail simultané des parties.

Soprani : Mettre en parallèle les mes. 9, 10, 11, 12, 13. première strophe, et les mes. 10, 11, 12, 13, 14, 2e strophe, fins identiques mais débuts différents (mélodiquement, rythmiquement).

Alti : processus habituel, solfège, paroles : battre la mesure

Soprani et alti : ces dernières battent la mesure.

Ténors : Préparer cette phrase un peu élevée (mes. 12) par quelques exercices de culture vocale (2 du tableau). Insister sur le travail vocalisé de la phrase. Respirer rapidement et silencieusement mes. 11 (entre « elle » et « c'est »).

Soprani et ténors : Aucune des deux voix ne doit dominer.

Basses : mes. 9 à 15 (2e temps). Il importe de faire battre la mesure (demi-soupir mes. II) tenue du fa (mes. 13, 14).

Pas de difficulté d'intonation.

Soprani et basses - Voix de femmes et basses - Ténors et basses - Les 4 voix simultanées.

e) Enchaînement depuis le début de la 2e strophe.

f) *Toujours veiller sur elle*

Et la bien chérir.

Ténors : voir soprani 1re strophe « g ».

Basses : Reprendre mes. 13 au « *fa* ». Le « sol » mes. 15 assez haut. Quinte « *fa si bémol* » mes. 15 rigoureusement juste.

Ténors et basses : En battant la mesure

Soprani :

Sur elle, toujours,

Et la bien chérir.

Valeur exacte à donner à la syncope mes. 16 et à la noire pointée mes. 17.

Soprani et ténors : Ténors légèrement en dehors.

Alti : Attaque précise ; « *Fa naturel* » (mes. 16) très net, ne pas se laisser influencer par l'emprunt à *sol mineur* (mes. 15).

Ténors et alti : En battant la mesure.

Soprani et alti : En battant la mesure.

Voix d'hommes et alti : En battant la mesure.

Voix d'hommes et soprani : En battant la mesure.

Les 4 voix simultanées : Sans battre la mesure.

g) Enchaînement « d » et « f ».
Enchaînement depuis le début de la strophe.

h) Mise en place des nuances : Voir « j » 1re strophe.

i) Enchaînement : Introduction 1re et 2e strophes.

— *Troisième strophe :* Soprani identique à la 1re strophe.

a) Mesure 1 à 8.

Basses : Tenue rigoureusement immobile et « pp ».

Alti et ténors : En raison d'une certaine ressemblance avec la première strophe, prolonger l'étude par le solfège jusqu'à la parfaite mise en place des 4 voix simultanées.

Soprani et alti - Soprani et ténors - Ténors et basses - Soprani et voix d'hommes - Les 4 voix simultanées.

b) Mesures 9 à 13.

Ténors à partir de la dernière croche mesure 8.

Alti et ténors : Pas de difficulté particulière d'intonation. Il est indispensable de battre la mesure jusqu'à la mise en place définitive des 4 voix en raison de la présence des valeurs longues. N'adapter les paroles qu'après une connaissance parfaite du fragment par le solfège (parties séparées et simultanées).

Soprani et alti.

Basses : Jusqu'au 1er temps, mes. 14. Mes. 9, 10, 11 : Justesse du chromatisme (demi-tons petits). Prévoir quelques exercices vocaux favorisant l'émission de sons graves (voir 3 du tableau).

Respirer entre la 1re et la 2e croche, mes. 13.

Ténors et basses - Voix d'hommes et soprani.

Les 4 voix simultanées.

c) Enchaînement « a » et « b ».

Mes. 8, respiration rapide aux ténors avant la dernière croche.

d) Mesures 14 à la fin.

Alti : Rythme différent de la 1re strophe (mes. 14, 15) ; solfège, battre la mesure.

Soprani et alti.

Ténors : Rechercher une jolie qualité vocale. Souplesse des mesures 14 et 17. Seules les mesures 14 et 15 diffèrent de la 1re strophe.

Soprani et ténors.

Basses, à partir de la mesure 13 (2e croche) : Justesse de la seconde augmentée « *mi bémol fa dièse* ».

Ténors et basses : Justesse de la 7e majeure « *mi bémol ré* », mes. 15.

Voix d'hommes et soprani.

Voix de femmes et basses.

Les 4 voix simultanées ; tenir le « *si bémol* » final en diminuant. « Cédez » n'indique pas un ralenti véritable mais plutôt un assouplissement, un apaisement.

e) Enchaînement « b » et « d ».

Enchaînement strophe entière.

f) Mise en place des nuances : Voir « j », 1re strophe.

g) Enchaînement du chœur entier.

Ligne mélodique « p », 1re strophe ; plus soutenue 2e et 3e strophes.

NOTIONS THÉORIQUES TIRÉES DU CHŒUR

1) La tonalité de si bémol majeur. Le relatif mineur (sol mineur).

2) Les intervalles : Recherche dans la partition des intervalles mélodiques et harmoniques de 2e, 3e, 6e, 7e majeures et mineures, 4e et 5e justes.

Reconnaître ceux-ci à partir d'un son quelconque.

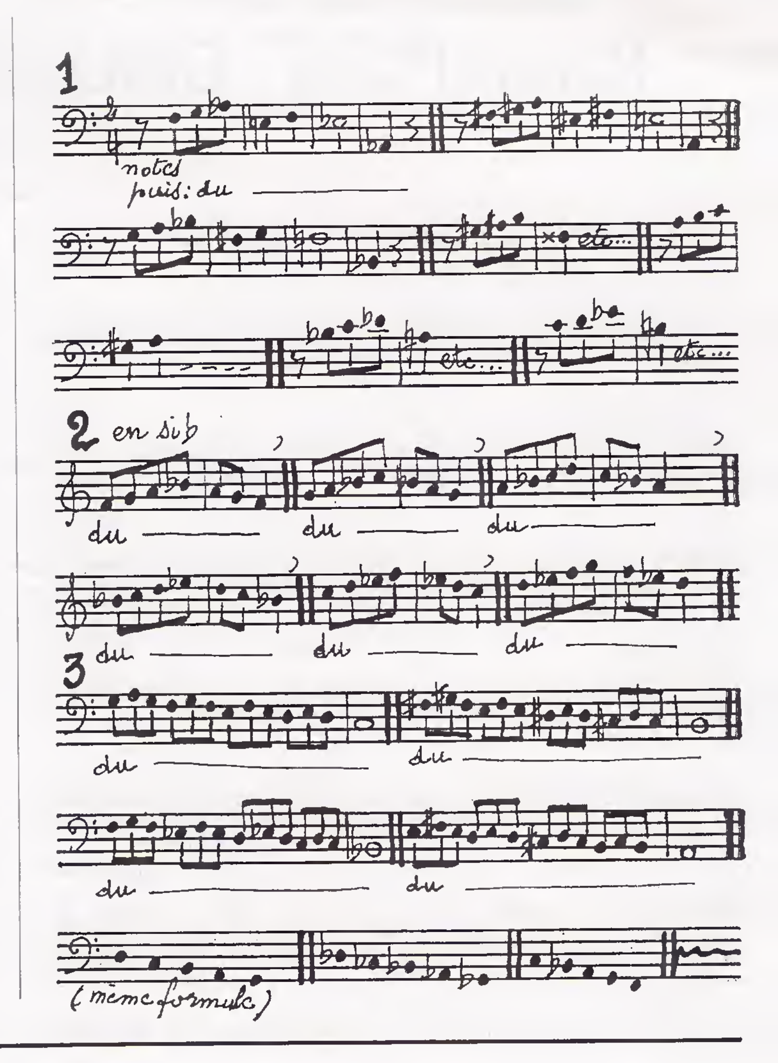
Chanter ceux-ci à partir d'un son quelconque.

CHŒURS A VOIX ÉGALES

2 Voix : *La coiffe de ma mie* (extrait de 25 chansons françaises harmonisées par Claude PASCAL), éd. Durand (facile).

3 Voix : Anaïk LADMIRAULT, éd. Jobert, 44, rue du Colisée, Paris-8e (assez difficile).

4 voix : Chœurs des Hourris (extrait de *Le Paradis et la Péri*, SCHUMANN, éd. Durand (accompagnement souhaitable; existe séparément) (moyenne difficulté).



On nous prie d'insérer :

Bâle accueillera en 1966 la plus grande exposition mondiale de matériel didactique

La présidence de la Fédération européenne de matériel didactique a décidé d'organiser la VIIIe Foire européenne du matériel didactique (DIDACTA) à Bâle, du 24 au 28 juin 1966 et d'en confier l'organisation à la Foire Suisse d'Echantillons.

La Fédération européenne de matériel didactique (EURODIDAC) a été fondée en 1951 et a depuis organisé tous les deux ans de telles foires. La dernière en date a eu lieu en juin 1963 à Nuremberg. Elle réunissait à peu près 400 exposants ayant à leur disposition une surface de 20 000 m2.

La VIIIe DIDACTA, à l'instar des Foires précédentes, embrassera le domaine complet du matériel d'enseignement pour tous les degrés scolaires, les méthodes pédagogiques et les différents domaines de l'enseignement ainsi que le mobilier scolaire.

On prévoit pour la prochaine Foire du matériel didactique qui se tiendra à Bâle une participation internationale particulièrement forte. Favorisé par le développement extrêmement rapide dans ce domaine, le matériel d'enseignement technique sera présenté dans une proportion beaucoup plus grande que les années précédentes.

Robert Planel : GIBOULIN ET GIBOULETTE

par O. CORBIOT

Les A.M.J. et les Musigrains connaissent bien ces deux enfants nés « un jour de printemps, tandis que la neige offrait ses dernières giboulées », Giboulin et Giboulette.

Avant d'aborder la partition musicale, notons tout d'abord que le texte de M. Jean Planel est bien à la portée des âmes enfantines qui restent pendant l'audition, sensibles aux émotions ressenties par ces deux petits personnages. La succession des tableautins que l'auteur présente permet, grâce à un récitant, d'imaginer la destinée à la fois cruelle et indulgente de ces deux intrépides, inséparables dans leur travail, comme dans leurs jeux, inséparables jusqu'au moment où le Magicien avec un grand M, qui commence l'adjectif méchant, le Magicien, dis-je, donnera un coup de baguette pour faire disparaître Giboulin. Celui-ci se laissera-t-il séduire par les horizons qui leurrent ? Préférera-t-il l'aventure que le Magicien lui propose : quelque chasse à la baleine dans les mers du Sud ? Le Magicien se laissera-t-il attendrir par Giboulette qui ne parvient pas à croire que son ami l'a oubliée ? Giboulin recouvre bientôt la mémoire et le Grand Sorcier laissera le destin des deux enfants s'accomplir.

Ce texte a été annoté pour rendre plus efficace cette collaboration fraternelle. Ici est suggéré un trait de clarinette. Là c'est un mouvement lent avec des trompettes et des cors.

Il ne faut pas être grand sorcier pour deviner que le pays fertile, enfermé entre le ciel, l'océan bleu et une forêt profonde, où se déroule l'action, sent bon le thym et la lavande et l'on s'attend, au détour du bois, à voir apparaître le loup et la chèvre de M. Seguin. Mais Giboulin et Giboulette n'ont pas lu *Les Lettres de mon Moulin* d'Alphonse Daudet. Ils ne se seraient pas aventurés alors, dans cette forêt profonde et majestueuse où personne n'avait osé pénétrer avant eux, si ce n'est quelques jeunes intrépides qui n'en étaient jamais revenus. Si le Grand Magicien ne les avait pas gardés auprès de lui, ils auraient pu raconter ceci :

1) Comment on pouvait chasser la baleine dans les mers du Sud ;

2) Que cette forêt cachait beaucoup d'arbres et que, derrière ces arbres, une ville extraordinaire abritait une multitude de petits hommes habillés de rouge ;

3) Qu'une sorcière, boitillante, bossue, nez crochu et bouche édentée, était là pour montrer le chemin qui mène tout droit vers un somptueux palais où habite le fameux Magicien.

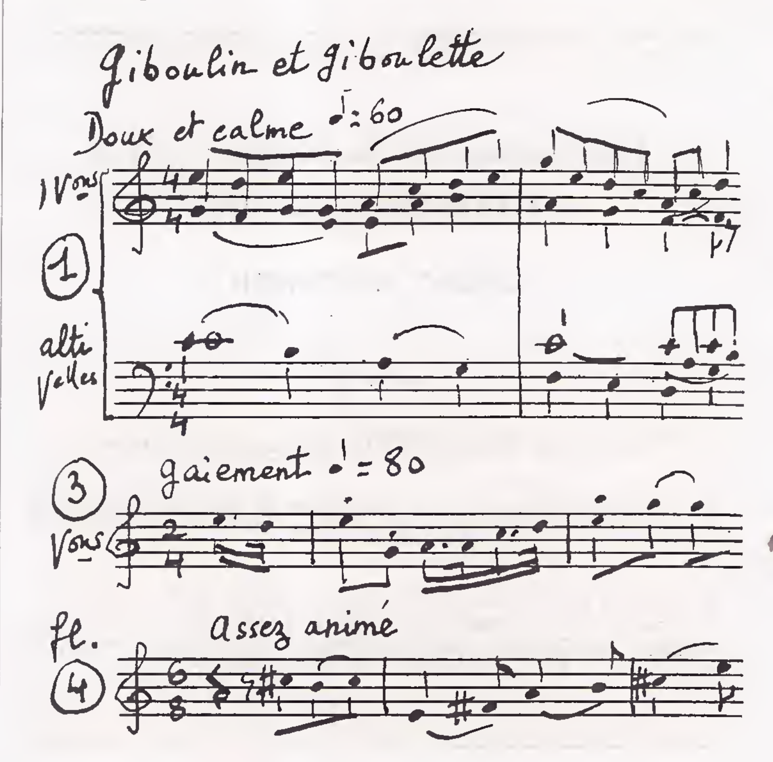
Et l'auteur de conclure : « Est-ce un conte ? Est-ce un rêve ? Nul ne l'a jamais su, mais chacun devine comment finit l'histoire ».

L'orchestration de M. Robert Planel met bien en relief les péripéties les plus saillantes de ce conte ou de ce rêve musical Et nous songeons tout particulièrement au moment terrible (n° 5 *bis* de la partition) où Giboulin et Giboulette ont peur et où, angoissés et tremblants, ils s'engagent dans le premier sentier : pouvoir admirable des instruments de musique qui en disent plus long que ne pourrait le faire le plus habile des récitants. Xylophone et crécelle, tambour et gong, grosse caisse et trompettes viennent à propos taquiner l'oreille, tandis que les glissandi de deux violons soli et de quelques autres instruments imitent à merveille les plaintes nocturnes de quelques bêtes égarées. L'ouvrage s'ouvre sur l'exposé de l'idée initiale (mi ré mi sol la do ré mi...) qui sera utilisée tout au cours du récit, sous des formes diverses ; marche joyeuse, pastorale, air très lyrique, marche nuptiale. L'orchestration fait intervenir tout au début les cordes et le célesta auxquels viendront s'ajouter au n° 2, les bois (flûte, hautbois, clarinette et basson) et la harpe. Le paysage est ainsi simplement campé, dans un murmure de ruisseaux limpides accompagnés de gazouillis d'oiseaux. Dans le ciel un hautbois dessine un léger nuage, signe avant-coureur du destin, un instant troublé par le Magicien Plus tard, les cors, le triangle auront leur mot à dire et même les cymbales, voire le sifflet à coulisse.

Le portrait sonore de la sorcière, fait de grimaces et de ricanements est rendu avec humour par un simple trait de trompette avec sourdine que précède un basson goguenard accompagné de cordes et de cors. Mais bien avant cette apparition infernale, nos deux amis Giboulin et Giboulette montrent dans de savoureuses et tendres rosalies leur esprit de saine et franche camaraderie. La gaieté est de rigueur tant que le magicien ne s'est pas fait entendre. Çà et là des comptines et des rythmes légers décrivent la multitude grouillante et lilliputienne des petits esclaves habillés de rouge qui courent dans tous les sens. Au n° 7 de la partition, l'orchestre verse une larme sur le sort malheureux de Giboulin qui a disparu tandis que Giboulette pleure au bord du chemin.

Le palais somptueux apparaît enfin dans un halo mystérieux de timbres cuivrés sur un Ostinato de violoncelles et de contrebasses, de harpe et de percussion. Et lorsque Giboulette monte le grand escalier, elle semble s'appuyer sur une rampe que construit l'orchestre qui grimpe lui aussi, jusqu'au mi de la flûte. Des accents plus dramatiques se font oppressants lorsque Giboulette supplie le Grand Magicien de lui laisser voir Giboulin. Mais le chromatisme reste ténu et bien adapté au drame qui reste malgré tout enfantin. Devant tant d'effusion de sentiments, le Grand Magicien fléchit et après que Giboulin soit apparu, revêtu d'un uniforme d'acier, ce dernier recouvre sa mémoire où le sorcier avait tout effacé.

L'orchestre, tout à sa gaieté, entraîne les gens du village dans une danse générale et bien rythmée. C'est enfin une marche triomphale où l'on imagine les deux héros unis pour la vie après avoir subi comme Pamina et Tamino, tant d'épreuves.

Cet ouvrage a été terminé en 1958 et donne une idée intéressante de ce qui peut être toujours tenté dans ce domaine où tant de compositeurs ont réussi à émouvoir et à surprendre. Ouvrage pittoresque et émouvant entre tous. Quel joli dessin animé n'y aurait-il pas à imaginer sur cette musique fraîche et poétique qui nous est proposée ici, dans ce rêve... ou dans ce conte par MM. J. et R. Planel.

(5) htb.

(5 bis) tromp. Sourd.

(7) vons andante con anima (♩. = 66)
p avec chaleur

(8) lent et lourd (♩. = 60)

(12) assez lent
p

(13) vons calme

(17) gai et bien rythmé
vons

(18) Lent et triomphal

LIVRES - MUSIQUE

Jean MAILLARD. — Evolution et esthétique du lai lyrique, des origines à la fin du XIVe siècle. In-4o, XVII-395 pages, Paris (1963).

Cette thèse, soutenue récemment en Sorbonne par notre collaborateur, professeur d'Education musicale au Lycée François-Ier, à Fontainebleau, a obtenu du jury, présidé par le médiéviste Jean Frappier, la mention **très honorable.** Entreprise et réalisée sous la direction de Jacques Chailley, elle appartient à la collection de l'Institut de Musicologie et a été éditée par le Centre de Documentation Universitaire, 5, place de la Sorbonne, Paris (5e).

Il s'agit de l'étude d'un genre de poésie lyrique particulièrement important au moyen âge : le lai, qui représenta pour les « trouveurs » d'Europe occidentale (troubadours, trouvères et Minnesänger) ce que la fugue ou la sonate furent pour les maîtres classiques.

Genre somptueux et d'une ampleur étonnante, le lai lyrique se rencontre non seulement dans la poésie de langue d'oïl mais encore en moyen-haut-allemand, en gaëlique et dans le monde provençal sous la forme particulière du descort. C'est donc non seulement à un inventaire exhaustif des textes que s'est astreint l'auteur, mais encore à une véritable enquête de littérature et musicologie comparées dans ce domaine ancien de la recherche qui n'a encore pratiquement pas connu de tentatives de ce genre depuis les travaux de l'allemand Ferdinand Wolf au milieu du siècle dernier.

L'ouvrage s'ouvre par une abondante **Bibliographie** renfermant entre autres une liste utile des manuscrits de trouveurs avec ou sans musique. Un résumé des thèses antérieures, relatives aux origines du genre, précède l'étude rapide de la formation des vers romans, sujet particulièrement délicat à traiter étant donné les nombreuses lacunes dans la tradition. Il importe peu de juger ici la thèse de l'origine irlandaise des séquences et lais proposés par l'auteur, mais nous soulignerons l'intérêt des coutumes musicales recueillies dans les épopées celtiques anciennes. C'est à ce propos que M. Maillard publie neuf mélodies curieuses et d'une étrange vétusté, appartenant à la tradition populaire des archipels du nord-ouest de l'Ecosse : ces mélopées sont aujourd'hui connues de quelques très rares individus.

Pour le professeur d'Education musicale, l'étude des formes et structures le cédera sans doute en intérêt devant la recherche des sources d'inspiration et des modes d'expression qui apparaissent si finement nuancés sous l'apparente uniformité de la lyrique courtoise. Mais sans doute la transcription en notation moderne de nombreux textes musicaux recueillera tous les suffrages. Voici, en effet, une moisson importante de textes, inédits dans leur grande majorité. Alors que les manuels spécialisés ne donnent généralement qu'une dizaine de mélodies, — les mêmes, invariablement, et qui n'en sont pas moins belles pour autant, — le musicien trouvera ici, sans tenir compte des nombreux exemples, plus de soixante œuvres musicales substantielles, représentant souvent plusieurs pages de musique chacune, et élargissant singulièrement le répertoire de musique médiévale utilisable directement par l'amateur non musicologue. A côté des œuvres d'auteurs connus, figurent encore des textes musicaux provenant de grands romans arthuriens (Lais de **Tristan,** d'**Yseut,** du **Roi Arthur...**) ; les transcriptions comprennent encore des mélodies de l'Ars Nova (**Roman de Fauvel,** Guillaume de Machaut). C'est l'époque de la rupture effective en France entre création poétique et musicale qui, chacune, exige dès lors un spécialiste. Mais des textes postérieurs sont encore proposés, d'origine germanique (Suisse, Autriche, Allemagne). L'opinion généralement répandue qui veut que les mélodies de Minnesänger soient lourdes et sans grâce, sera sans doute à réviser après lecture du chapitre consacré aux lais allemands.

Débordant le cadre imposé par son titre, M. Maillard poursuit l'étude du lai lyrique jusqu'à son déclin et sa disparition définitive, au XVIe siècle, nous offrant donc un panorama littéraire et musical complet en soi, et n'appelant plus que des études de détail qui ne manqueront pas de susciter l'intérêt des étudiants en Lettres ou en Musicologie. L'un des mérites de ce travail est sans doute de présenter avec un réel agrément pour le profane un exposé méthodique de problèmes parfois arides : nous souhaitons que ce « fruit d'une longue patience » sache retenir, par l'enthousiasme raisonné qui l'anime, l'attention des vrais amis de la Musique éternelle.

FICHES INDIVIDUELLES D'EDUCATION MUSICALE. Editeur : F.E.M., 83, rue du Général-Dubois, Sens (Yonne).

Ces fiches, format 17 × 22, sur papier fort, perforées, ce qui permet leur classement en reliure sont destinées à compléter par diverses indications des auditions de disques.

Chacune donne les thèmes principaux de l'œuvre, des renseignements biographiques sur le compositeur, des notions sur le genre de l'œuvre.

Catalogue et specimen sont à votre disposition chez l'éditeur.

L'OPERETTE, par José Bruyr. Edit. : Presses Universitaires de France. 136 pages, 17 x 11. Coll. « Que sais-je ? ».

Il n'existait pas, à notre connaissance, d'ouvrage français sur l'histoire générale de l'opérette.

Grâce aux Presses universitaires dans leur collection « Que sais-je ? », grâce surtout à M. José Bruyr, cette lacune est comblée.

On ne peut que regretter la forme trop brève d'une telle publication. Mais l'auteur a dû se contenter des 126 pages fatidiques où il a su résumer admirablement l'histoire de l'opérette depuis les spectacles de la Foire jusqu'à nos jours.

Regrettons aussi l'absence d'une table alphabétique des compositeurs à la fin de l'ouvrage.

M. Franck.

LE JOURNAL DE J.-S. BACH reconstitué à l'aide des documents de l'époque, par J. Hammerschlag. Edit. : Boosey et Hawkes, Paris, 176 pages, 16 x 9.

Grâce à des documents originaux, des poèmes, des extraits d'œuvres, des lettres et des notes rédigées par J.-S. Bach, J. Hammerschlag évoque la vie et la personnalité du musicien dans un petit volume agréablement présenté et de lecture attrayante.

Le maître, l'homme, sa puissance créatrice, sa simplicité, ses joies, ses infortunes, sa famille, ses amis, ses adversaires aussi, tout cela apparaît dans cet ouvrage qui révèle ainsi un portrait vivant et fidèle de J.-S. Bach et de son temps.

J. Ruault.

60 DICTEES très faciles et faciles, par J. Richer, professeur à l'Ecole Normale de Musique de Paris. Edit. : Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e.

Effectivement, ces 60 dictées à 1 voix, non modulantes, sont très faciles et faciles.

Ecrites en Do, Sol, Fa, Ré, la, mi, ré, elles ne contiennent que fort peu de difficultés rythmiques, celles-ci sont d'ailleurs étudiées l'une après l'autre.

A. M.

65 DICTEES faciles et de moyenne force, par J. Richer. Edit. : Lemoine.

Plus étoffées que celles du livre ci-dessus, les dictées de ce recueil mélangent ce qui a été étudié précédemment.

La syncope apparaît, de même que les tonalités de La, Si bémol, puis la mesure à 6/8 et quelques modulations.

Pour la préparation à l'examen probatoire et au baccalauréat, ces deux recueils doivent rendre service.

A. M.

Les Editions **BOOSEY et HAWKES,** 4, rue Drouot, Paris-9ᵉ, éditent régulièrement un **BULLETIN D'INFORMATION.** Chacun de ces bulletins, centré sur un compositeur, une école, etc., forme une documentation utile et pratique.

Ainsi, pour *Stravinsky* (Bull. 14) ; *La Musique en Hongrie*, avec *Liszt, Bartok, Kodaly, Weiner* (Bull. 1)5 ; *B. Britten* (Bull. 16) ; *La Musique britannique contemporaine* (Bull. 17). Ces Bulletins peuvent être à votre disposition, à condition de les demander aux éditeurs.

A. M.

En outre, cette même firme Boosey et Hawkes a eu la très heureuse idée de rassembler des documents originaux variés sur tel ou tel compositeur et de les publier sous le titre *Journal*. J. Ruault présente ci-après *Le Journal de J.-S. Bach*. D'autres ont paru : *Le Journal de Mozart, Le Journal de Haydn, Le Journal de Liszt, Le Journal de Tchaikowsky.*

Je ne saurai assez louer cette édition ; les textes fourmillent d'anecdotes, de renseignements ; la lecture en est attrayante.

Chaque livre est relié toile, fers ors.

A. M.

NINON VALLIN, Princesse du chant, par Robert de Flagny, collection « Récitals ». Edit. : Editions et Imprimeries du Sud-Est, 46, rue de la Charité, Lyon-6ᵉ.

Intelligence, probité, bonté, simplicité du cœur, dévouement, courage, tout cela au service d'un très grand talent, telle fut Ninon Vallin qui n'a cessé d'étonner et d'émerveiller dès sont état de jeune pensionnaire chez les religieuses d'Autun. Par ailleurs, un sens pédagogique rare qui fit d'elle un irremplaçable professeur.

Voilà ce qu'en détail, R. de Flagny conte pour l'édification du lecteur.

Il le fait avec une telle foi, en laissant souvent l'héroïne parler elle-même, que cette biographie éclaire vivement les divers aspects de cette vie uniquement vouée à l'art.

Je souhaite que ce livre soit dans toutes les mains, particulièrement dans celles de la jeunesse ; elle y trouvera stimulant, bonne humeur, confiance en soi.

A. M.

J.-S. Bach : LES CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS (1)

par René KOPFF

Professeur d'Education Musicale au Lycée Kléber à Strasbourg

Concerto Brandebourgeois en fa majeur (suite).

(Voir *Education Musicale*, n° 107, avril 1964).

Le deuxième mouvement, un adagio 3/4 en ré mineur, est lui aussi fondé sur un seul thème principal (D). C'est une ample phrase lente dont le caractère sévère et mélancolique est tout à l'opposé de la gaîté du premier mouvement. Aux lentes et douces mais constantes pulsations de l'accompagnement s'oppose un dialogue entre un hautbois-solo et le violino piccolo auquel se mêle parfois aussi la voix des basses. Le thème principal (D) est un chant plaintif qui ne pourrait avoir de meilleurs interprètes que la voix expressive et presque humaine du hautbois et du violon. Les cors sont absents de ce second mouvement qui, sans être franchement pessimiste traduit sans nul doute de graves et sérieuses réflexions sur la misère de l'existence humaine et sur les forces mystérieuses qui régissent ce monde.

Un net aboutissement au ton de la dominante vers le milieu (mesure 20) permet de retrouver dans ce mouvement l'ancienne construction binaire. Remarquons d'abord ce départ sur la dominante du ton principal de ré mineur. Cette introduction nous présente donc d'abord le thème principal à la dominante, au premier hautbois, sur une pulsation régulière des cordes, puis à la tonique au violino piccolo (mes. 5) alors que les hautbois reprennent le rôle accompagnateur en croches régulières. Les basses et le continuo prolongent cette introduction du thème principal en le reprenant encore une fois à la sous-dominante (mes. 9). Mais cette nouvelle présentation est accompagnée différemment : les deux groupes des hautbois et des cordes se répondent en effet alternativement par une petite formule à inflexion descendante. Il résulte souvent de ce contrepoint du thème principal avec les parties accompagnantes (par ex. mes. 9, 20, et d'autres) de hardies disonances dues à de fausses octaves, à des frottements de seconde mineure qui, tout en renforçant cette atmosphère inquiète de mouvement, constituent des combinaisons sonores de loin en avance sur l'époque.

Cette entrée des basses introduit un premier passage en canon entre le hautbois et le violino piccolo, canon à l'unisson et à un temps de distance pour commencer (mes. 12), puis canon à la quarte et à une mesure de décalage, à partir de la mesure 15 pour le hautbois, 16 pour le petit violon.

Une nouvelle reprise du thème principal par les basses se fait à la dominante (mes. 20) avec un accompagnement dialogué sur la petite formule déjà présentée à la mesure 9. Tout à l'heure les cordes répondaient aux hautbois, maintenant c'est l'inverse. Et de nouveau cette phrase des basses introduit un dialogue sous forme de canon entre les deux mêmes solistes. Là aussi les rôles sont inversés par rapport à la première fois. Ce deuxième canon est également d'abord à l'unisson et à un temps de distance (mes. 23), puis (mes. 26) à la quinte avec une mesure de décalage.

Une cadence parfaite à la tonique ramène une troisième fois le thème principal aux basses (mes. 31). Il est interrompu par un sombre et menaçant accord de septième diminuée tenu par tout l'orchestre, accord bien osé également sur cette inattendue basse de do dièse (mes. 34). Une courte cadence incisive du hautbois conduit à une courte coda (mes. 35) où de curieux accords alternatifs des trois chœurs instrumentaux s'écartent de la tonique à peine touchée pour finir sur la dominante.

Curieuse façon de commencer et de finir un mouvement musical sur la dominante. Est-ce pour indiquer que ce mouvement lent n'est pas indépendant, mais qu'il s'intègre dans un tout, qu'il doit absolument être encadré par les deux mouvements vifs entre lesquels il ne forme qu'un pont. Mais il est tout aussi curieux alors de constater que cette dominante n'annonce pas le retour de sa propre tonique, mais celle du relatif majeur.

Le troisième mouvement, allegro 6/8 en fa majeur, crée de nouveau une ambiance plus aimable. Il est même d'une frémissante joie de vivre. Il est de nouveau basé sur le principe de l'alternance et de la répétition, plusieurs tuttis encadrant des intermèdes dialogués dans lesquels domine pourtant le violino piccolo. Toute tentative d'analyse stricte peut sembler aléatoire, tant la composition des groupes sonores successifs est variée. Et pourtant une symétrie formelle et tonale assure le parfait équilibre de ce mouvement. En effet, au début comme à la fin dominent surtout les tuttis, tandis que du milieu se dégage davantage l'individualité des instruments ou des groupes.

Le premier tutti en fa présente le thème principal dont les divers éléments et leurs contrepoints se retrouvent non seulement dans les tuttis suivants, mais aussi dans la plupart des soli. Le thème principal est chanté par les cordes et les hautbois (E) sur une petite formule contrapuntique des cors qu'on retrouvera souvent par la suite ; il est prolongé (mes. 5) par un élément en doubles croches (F) du premier hautbois et du violino piccolo, élément visiblement apparenté dans une de ses parties au thème principal ; puis (mes. 8) revient une variante du thème principal avec le contrepoint des cors ; et ce premier tutti est prolongé par une amplification finale (mes. 12 à 17) qui se termine par une cadence à la tonique.

Le soliste le plus important, le petit violon, reprend le thème E à la tonique, soutenu uniquement par les basses (mes. 17 à 20). Le tutti lui répond aussitôt en reprenant également ce thème à la tonique, mais pour moduler (mes. 24) vers la dominante do.

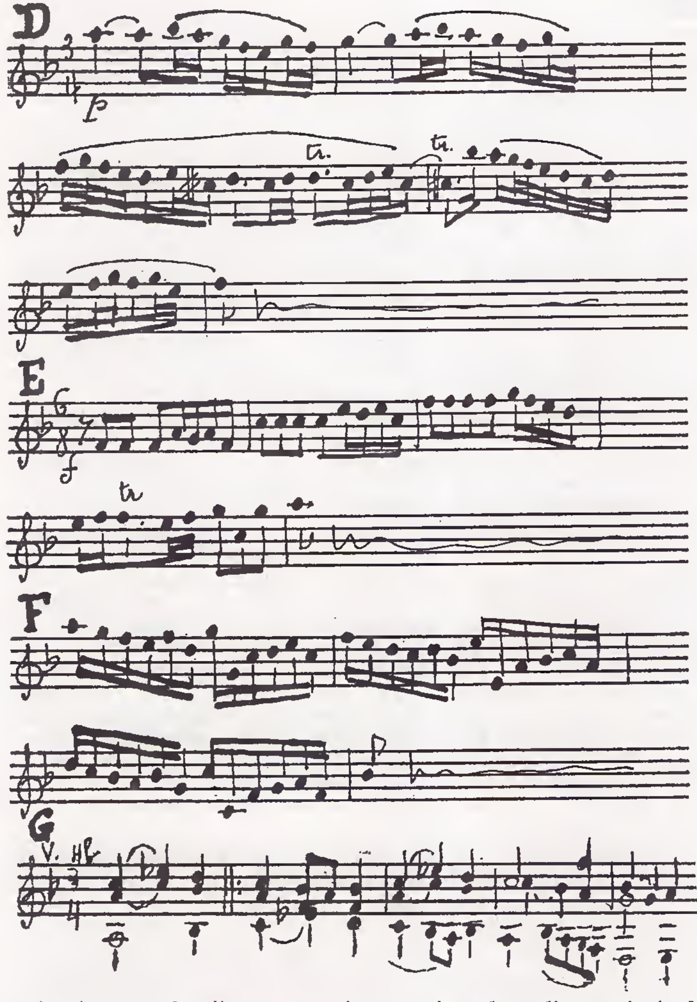
C'est à partir de là que commencent à prédominer les dialogues entre solistes ou chœurs instrumentaux. Ainsi, de la mesure 24 à la mesure 29, hautbois et violons d'une part, violino piccolo de l'autre, se répondent alternativement avec l'élément initial de F, ceci dans une participation quasi totale du tutti.

Un dialogue plus individuel se dégage seulement à partir de la mesure 30 entre le premier cor et le petit violon sur l'élément principal du thème E. Ce dialogue s'enchaîne à un court tutti fragmentaire, une courte présentation du motif E en do (mes. 35 à 38). Le petit violon termine tout seul cette phrase jusqu'à la mesure 40 où la réplique lui est donnée par le premier violon avec l'élément F. Un tutti sans les cors ramène encore les éléments du motif E (mes. 44) ainsi que des éléments de la prolongation finale du premier tutti (mes. 48 à 52).

Un important développement dialogué part de do (mes. 53), module par les tons voisins d'abord, vers les bémols ensuite, pour ramener après les deux mesures d'adagio (mes. 82-83) le ton principal fa. C'est d'abord un dialogue fleuri entre le violino piccolo et le hautbois, sur une basse qui rappelle des éléments déjà connus. De courtes interjections des autres instruments enrichissent la sonorité. Un court canon à la quarte des cors (mes. 60) est accompagné d'un quasi-tutti où s'opposent le chœur des hautbois et celui des cordes (mes. 64 à 70). A la mesure 70 se dégage de l'ensemble orchestral un duo du premier cor et du petit violon. Suit (mes. 75) un savant contrepoint entre le petit violon, le premier violon et les basses.

Après un point d'orgue sur un accord de dominante de si bémol, deux mesures lentes adagio ramènent le ton de fa majeur

(1) *Suite. Voir E.M. n° 107, avril 1964.*

pour la section finale de ce mouvement. Le thème principal E est réexposé par le petit violon (mes. 84) et repris par le tutti (mes. 88). Un court duo entre le petit violon et un cor sur le thème principal (mes. 97 à 102) ramène encore le tutti en fa (mes. 102), tutti qui ne pourra se résoudre à reprendre intégralement — pour la symétrie de l'ensemble — le premier tutti

qu'après une dernière courte intervention du soliste principal (mes. 106-107).

Ce second allegro pourrait normalement terminer le concerto.

Le quatrième mouvement : Est-ce l'allure dansante d'une gigue qui caractérise ce second allegro qui incita Bach à y ajouter un appendice sous forme de petite suite de danses ? Cette dernière partie comprend un menuet repris quatre fois comme une espèce de refrain de rondo et dont les reprises sont séparées par un premier trio, une polonaise et un deuxième trio. Le caractère concertant de l'ensemble est garanti par l'alternance du tutti orchestral dans le menuet et des différents groupes instrumentaux dans les intermèdes. Ces petites danses sont dignes des meilleures pages du maître.

Menuet : (G) en fa majeur. De forme binaire, il comprend deux phrases de douze mesures dont la seconde n'est presque qu'une reprise transposée de la première, deux phrases qui commencent avec un canon entre les voix supérieures (hautbois et cordes) et les basses. La première part de fa — considéré pendant quatre mesures comme dominante de si bémol — pour aboutir à la dominante do ; la deuxième part de do pour revenir en fa. C'est tout l'orchestre qui exécute ce menuet ample, grave et sonore.

Trio I : en ré mineur, 3/4, en deux phrases avec reprises, mais malgré cela de forme ternaire ABA, car la fin de la deuxième phrase est une reprise presque textuelle de la première. Ce trio n'est exécuté que par deux hautbois chantants et un basson dont le contrepoint en noires régulières marque la mesure avec une joviale gravité.

Reprise du menuet.

Polacca : en fa, 3/8. C'est une polonaise du type ancien qui ne comporte pas encore le rythme caractéristique de l'accompagnement des polonaises futures. De forme binaire, elle comprend deux phrases symétriques, débutant avec le même dessin de tête, la première allant de la tonique à la dominante, la deuxième revenant vers la tonique. Relevons dans la deuxième phrase (à partir de la mesure 25) ce rythme des premiers violons, seul indice de la future polonaise, sur un accompagnement staccato. Cette polonaise est exécutée par les cordes seules à l'exclusion du violino piccolo.

Reprise du menuet.

Trio II : en fa 2/4. Egalement un trio instrumental au sens propre du mot, il est joué par les deux cors et un hautbois et comporte les deux phrases normales d'une ancienne danse binaire. Les deux trios à vent ont déjà l'allure délicate et enjouée qu'auront plus tard les divertissements pour formations instrumentales analogues d'un Mozart.

Dernière reprise du menuet.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MOIS DE MAI

MARDI 5 :
Chant : Le mois d'avril (J. Boyer) : fin de l'étude.

MERCREDI 6:
Initiation à la musique : Siegfried (Wagner) ; Suite provençale (D. Milhaud).
Chant : Air de Siegmund (Wagner) : fin de l'étude.

VENDREDI 8 :
Solfège (2e année) : 13e leçon.

MARDI 12 :
Chants : La bergère aux champs.

MERCREDI 13 :
Initiation à la musique : Révision d'œuvres de Vivaldi, Rameau, Berlioz et Stravinsky.
Chant : A Saint-Malo.

VENDREDI 15 :
Chant (préparation au concours d'entrée dans les Ecoles Normales) : Quand vient le mois de mai (fin de l'étude).
Solfège (1re année) : 13e leçon.

MARDI 19 :
Chant : La bergère aux champs.

MERCREDI 20 :
Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 3 juin.
Chant : A Saint-Malo (fin de l'étude).

VENDREDI 22 :
Solfège (2e année) : 14e leçon.

MARDI 26 :
Chant : La bergère aux champs.

MERCREDI 27 :
Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 3 juin.
Chant : Dimanche à l'aube (étude de la 2e voix).

VENDREDI 29 : *Chant* (préparation au concours d'entrée dans les Ecoles Normales) : révision des chants imposés.
Solgège (1re année) : 14e leçon.

Pour deux anniversaires 1914-1944-1964

MARS ET EUTERPE

par O. CORBIOT

BIBLIOGRAPHIE

CANTELOUBE (J) : *Vincent D'Indy* (H. Laurens éd, 1951).

COMBARIEU et DUMESNIL : *Histoire de la Musique* (Colin, Paris, 1955).

GAVOTY (B.) : *Jehan Alain, musicien français* (Albin Michel, 1945).

GAVOTY (B.) : *Souvenirs de Georges Enesco.*

LANDORMY (P.) : *La Musique française de Franck à Debussy* (Gallimard, NRF., 1943).

NESTIEV : *Prokofiev* (Ed. du Chêne, Paris, 1946).

VALLAS (L.) : *Georges Migot* (Senart, 1917).

On sera peut-être surpris de penser que des musiciens plus épris d'idéaux que de bruits doivent aux guerres des sources d'inspiration inattendues. Des êtres aussi sensibles que la plupart d'entre eux se défendent parfois d'être sous l'influence d'événements extérieurs à leur propre existence. C'est le cas de Stravinsky qui écrivit la *Symphonie en trois mouvements* entre 1942 et 1945. De nombreux compositeurs, à la même époque, tentèrent de traduire leur émotion devant les événements de la seconde guerre mondiale. Chostakovitch avec la Symphonie n° 7, dite de *Léningrad*, Honegger avec la troisième Symphonie, dite *Liturgique*. Sans remonter jusqu'à Janequin et sa célèbre *Bataille de Marignan*, c'est dans les bruits de la guerre que le cinquième *Concerto pour Piano* de Beethoven fut composé. Les Français étaient à Vienne en 1809 et les canons grondaient. On peut, avec intérêt, rapprocher les circonstances de composition de ce concerto avec celles de la symphonie *Leningrad*. De grands musiciens, nous l'avons vu, furent touchés par tous ces mouvements humains, faits de brutalités et d'horreurs. Beethoven est parmi ceux de son époque qui se soucient musicalement de l'épopée napoléonienne. D'ailleurs, n'avait-il pas écrit déjà la *Symphonie Héroïque* à la gloire du petit caporal.

En 1870, on verra le jeune d'Indy s'engager le 5 septembre, à l'insu de sa grand-mère, au 105ᵉ bataillon de la Garde Nationale, 2ᵉ compagnie, bastion 68. Il alla jusqu'à raconter l'histoire de ce bataillon dans un livre paru à Douai en 1872. La guerre et les épisodes tels que les charges à la baïonnette sont pour lui des choses atroces dont il garde un souvenir horrible. Il fait des prisonniers, est cité à l'ordre du jour et reçoit les galons de caporal pour sa belle conduite au feu. Henri Duparc est dans un bataillon de « mobiles » aux avant-postes. Bizet, qui a fait la guerre franco-allemande a assisté au drame de la « Commune ». C'est dans *Patrie*, ouverture dramatique (opus 19), qu'il exalte son patriotisme. La *Marche de Rakoczy* est citée dès le début de l'ouverture. C'est la religion du souvenir et le culte des morts, l'espérance aussi qui y sont dépeints.

La guerre de 1914-1918 eut un curieux effet sur les querelles professionnelles qui régnaient parmi les musiciens français et l'union naquit parmi eux, comme par enchantement, pendant la durée des hostilités. En 1920, de nouvelles dissidences se firent jour. A propos de Ravel, on sait que celui-ci fit tout pour être engagé. Sa complexion très délicate l'avait fait exempter du service militaire. S'il ne dessine pas beaucoup de notes à ce moment, il écrit par contre beaucoup de lettres. Dans l'une d'elles, on peut lire ceci : « Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une heureuse influence sur certains compositeurs alliés et jusque chez nous (6 juin 1916) » (1). C'est le *Tombeau de Couperin* qui lui donnera l'occasion de dédier chacune des pièces qui le compose à un ami tombé sur le front de batailles.

Albéric Magnard connut une fin d'existence tragique. Le 3 septembre 1914 les Allemands arrivent à Baron. Magnard voulait se garder de toute provocation tant que l'ennemi respecterait sa demeure, mais il avait juré d'abattre le premier qui y entrerait. Magnard, après avoir tué deux soldats allemands, se laissa tuer à son tour (Landormy). A la mort de Debussy, Hindemith raconte qu'il avait joué avec quelques camarades le *Quatuor en sol mineur*. Ceci se passait sur le front allemand en 1918. Debussy avait souffert moralement de la guerre. Son esprit cocardier qu'il montre dans plusieurs de ses œuvres, fit qu'il regretta de ne pouvoir participer hâtivement au combat. Pendant des mois, la maladie l'empêche de composer comme il l'aurait voulu. Le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* est un témoignage des peines qu'il a pu endurer à cette époque. Il commença le brouillon d'une *Ode à la France* à laquelle il était profondément attaché. Son décès, qui date du 25 mars 1918, passa presque inaperçu.

Jean Rivier s'engage. Au front, il écrit une sonate échevelée pour violoncelle et piano qui dure quarante-cinq minutes, où quinze thèmes se battent comme des soldats. Il fait bravement la guerre, reçoit la croix avec deux citations. En août 1918, il est grièvement gazé par l'hypérite.

L'Histoire du soldat de Stravinsky est une œuvre théâtrale et l'on sait que le théâtre n'est guère facile à pratiquer alors. Ramuz, en ce temps de guerre, a pensé à monter une farce dont son ami écrirait la musique. C'est donc sur un théâtre ambulant que ce bien curieux soldat qui s'achemine depuis de longs jours à la recherche de son village, vend son âme au diable. En 1916, Paul Le Flem formait une fanfare chez les Russes. Un corps expéditionnaire était parti de Vladivostok, traversait l'Océan Indien et, après avoir franchi le Canal de Suez, débarquait à Marseille... Et Paul Le Flem raconte comment un répertoire fut rapidement monté, enrichi de l'hymne russe, de la rayonnante *Marseillaise*, d'une Fantaisie sur *Faust*, d'une autre sur *Coppélia* et d'une marche sur des thèmes populaires russes de sa composition.

Il ne semble pas que la guerre de 1914 ait suscité un nombre considérable d'œuvres musicales. On ne jouera plus de Wagner à l'Opéra (2) et il est intéressant de savoir que Ravel décoche un trait aux ligues pour la défense de notre musique, qui se proposaient de faire interdire l'exécution publique en France d'œuvres allemandes et autrichiennes non tombées dans le domaine public. Florent Schmitt est à Toul, au 41ᵉ Régiment Territorial, Roland Manuel compose durant la campagne des Dardanelles un poème symphonique « encore ingénu mais si musical qu'il y a beaucoup d'espoir », évoquant les vieilles pendules françaises qui sonnaient encore dans les harems d'Asie Mineure. Quant à Prokofiev, il quitte la Russie parce qu'il lui est impossible de travailler dans un pays à feu et à sang. La Révolution ne l'intéresse pas, la contre-révolution non plus : il cherche un asile où il pourra continuer à composer. Prokofiev avait rencontré à Paris Debussy, d'octobre 1915 à mars 1916. Il compose un opéra, *Le Joueur*, la *Symphonie classique*. En 1917, c'est la Révolution d'Octobre ; le gouvernement provisoire de Keremsky veut l'appeler sous les drapeaux. « Nous ne sommes pas suffisamment riches pour ressemeler les bottes de nos soldats avec des clous en or », déclare Gorky avec lequel Prokofiev s'était lié et qui le fit exempter de tout service dans l'armée. C'est le 7 mai 1918 que, nanti d'un passeport et d'un ordre de mission artistique, et pour raison de santé, Prokofiev quitte Pétrograd à destination des Etats-Unis, via Vladivostok ; son bagage n'était pas lourd : des partitions et des projets (Nestiev).

Cocteau signe un manifeste, *Le Coq et l'Arlequin*. Les « bêtes noires » sont Beethoven et Wagner. Le groupe des Six naît par hasard. *Parade* est une œuvre de Satie, simple et nette, *Un orphéon chargé de rêves*. L'orphéon est en fait ici non pas une chorale, mais un orchestre. *Parade*, c'est Paris comme Saint-Pétersbourg était l'inspiratrice de *Petrouchka* (Roland Manuel).

La troisième et dernière symphonie de Vincent d'Indy est la

Symphonia Brevis De Bello Gallico, op. 70 (1918). Œuvre de circonstance, elle ne doit pas être entendue de sang-froid, comme une symphonie de Haydn, mais avec les sentiments de gens qui viennent d'échapper aux calamités de quatre ans de guerre et qui en sortent victorieux. Ceux qui ont assisté à la première audition se souviennent de la salle où l'œuvre fut donnée, électrisée par la foudroyante progression sonore avec l'entrée triomphante de l'hymne de Saint-Michel, l'archange vainqueur du dragon. L'œuvre comprend quatre mouvements (Canteloube).

Le *Concerto pour la main gauche* commencé par Ravel, bien après la guerre, avait été joué à Vienne par Paul Wittgenstein, quelques semaines après la présentation du *Concerto en sol*. Ravel, en effet, avait entrepris cette œuvre à la requête de ce pianiste allemand, amputé du bras droit à la suite d'une blessure de guerre. Malheureusement, Paul Wittgenstein n'a pas craint d'en donner des exécutions extrêmement peu fidèles, adaptant la partie de piano à ses capacités techniques en y pratiquant des transformations que n'aurait pas approuvées l'auteur.

« Le 24 août 1914, à Longuyon, un jeune soldat du 31e de Ligne, chargé d'assurer la liaison de sa compagnie avec le reste de son régiment, est envoyé en l'air par l'éclat d'un gros obus. Il retombe, les reins brisés. On le croit mort. On l'envoie dans un lointain hôpital de l'arrière... Après une année de paralysie, le blessé peut se relever de la planche où on l'a immobilisé presque sans espoir. Trois années durant, il se traîne avec deux béquilles ; enfin il redevient valide. Cette façon de miracle a conservé à l'art français un de ses représentants les plus originaux en la personne de Georges Migot, musicien, peintre et philosophe » (Léon Vallas).

Lorsque la guerre de 1914 éclate, Enesco était en Roumanie et ce n'est que deux années plus tard que son pays d'origine entre en guerre contre les Austro-Allemands. En 1919, la grande Roumanie était née. Pendant les hostilités, Enesco ne put servir son pays qu'avec des armes pacifiques, baguette, plume et violon. Il avait pu réunir une soixantaine de musiciens pour effectuer quelques tournées, mais ne trouve pas beaucoup de temps pour écrire : c'est les « pièces-impromptus » pour le piano, trois mélodies et la « deuxième suite » pour orchestre. Les années s'annonçaient d'une façon assez tragique. Ce n'est que la paix retrouvée que Georges Enesco reprend la route pour donner des concerts dans toute l'Europe (Gavoty).

Daniel Lesur n'avouait-il pas récemment avoir été sensibilisé par les événements de 1951 et poussé à donner un caractère tragique à la section centrale d'une ouverture à l'italienne — *l'ouverture pour un festival* — dont à l'origine, le caractère était plutôt assez gai. Comme Debussy pendant la première guerre mondiale avait écrit *En Noir et Blanc* en s'inspirant des *Désastres de la guerre* de Goya.

Les cantates de Darius Milhaud, *de la Paix, de la Guerre*, des *Deux Cités*, retrouvent les « antiques traditions religieuses ». *Les Deux Cités* est le titre de l'une d'elles dans laquelle Darius Milhaud montre le dernier combat à l'annonce du Jugement. C'est Babylone, la cité du mal et Jérusalem, le royaume de la lumière. La *Deuxième Symphonie* de Raymond Loucheur fut composée pendant le cours de l'occupation allemande en France, mais l'auteur considère que les événements d'alors ne l'ont pas influencé. L'œuvre comprend trois mouvements : Allegro, Lento, Allegro energico. Elle a été achevée pendant la Libération de Paris et donnée en première audition quelques mois plus tard. Elle a été applaudie à Budapest, Bucarest et Bruxelles.

La deuxième symphonie de Darius Milhaud a été écrite en 1944 aux Etats-Unis. Elle comprend cinq mouvements ; cette œuvre est, d'après un commentateur « pleine de l'idée de la mort ». L'andante est une lamentation, le quatrième mouvement est un chant de consolation et l'alleluia un hymne d'espoir (Claude Frissard).

Henri Barraud avait demandé à son auteur d'écrire un *Te Deum* pour célébrer la fin de la guerre. Milhaud écrivit une troisième Symphonie remarquable par l'utilisation des chœurs : lorsque l'orchestre attaque fortissimo, ceux-ci apparaissent. Dès que les instruments cessent de jouer, ils laissent à découvert les voix qui continuent très doucement l'accord commencé. L'ouvrage se termine par le *Te Deum* avec des oppositions entre le chœur et les solistes.

Lorsque la guerre prit fin, Prokofiev composa une « ode » comprenant dans l'orchestre huit harpes, quatre pianos, l'harmonie et la percussion. C'est peu après que la *Sixième Symphonie* fut commencée. En 1941 et 1942, Francis Poulenc avait écrit *Les Animaux Modèles*, ballet représenté à l'Opéra devant un public où se mêlaient des officiers de l'armée allemande (8 août 1942). L'auteur avait glissé un thème rappelant quelque peu *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*. C'était sa façon à lui de résister.

Jehan Alain et Maurice Jaubert sont tués à l'ennemi deux ans auparavant, le 20 et 19 juin 1940. Maurice Jaubert, à Azerailles, à proximité de Baccarat, à la tête de sa compagnie, accomplissant sa mission qui était de faire sauter un pont sous le feu direct de l'ennemi. « En rien Maurice Jaubert ne restait à l'arrière ». Il avait écrit pendant la durée des hostilités des psaumes et un recueil de mélodies de Supervielle. Jehan Alain fut cité à l'ordre de l'armée le 1er septembre 1943. Bernard Gavoty racontait dans son beau livre sur ce musicien français comment celui-ci fit face à l'ennemi « seul au poste dont il assumait la défense, il faisait plusieurs fois le coup de feu avant d'être lui-même atteint ». Cela se passait dans un faubourg de Saumur appelé : Petit Puy, à proximité des lignes ennemies.

Tant de tambours et de trompettes ont annoncé l'arrivée de Mars qui a voulu détourner de la guitare et de la flûte, de jeunes hommes qui ne se doutaient peut-être pas que tous les bruits de la guerre iraient se répercuter en échos sous les formes savante de sonates et de symphonies. Derrière les barbelés, dans les stalags, et les oflags la musique n'est qu'apparemment prisonnière. Dans les camps, gris de tristesse et parfois blancs de neige, les compositeurs n'oublieront pas leur préoccupation quotidienne, celle d'imaginer en couleurs sonores, un univers chargé de promesses. « Les petites privations s'endurent sans peine, quand le cœur est mieux traité que le corps » (J.-J. Rousseau).

Nous ne pouvons citer tous les musiciens qui eurent à subir les grandes privations imposées par la captivité. Il est remarquable que ceux-ci aient pu continuer à écrire des ouvrages qui aujourd'hui encore montrent comment la Musique Française vivait en terre étrangère.

---

(1) *Ravel confessa quelques années plus tard, que tous ces procédés, cette science voulue, risquaient de devenir aussi poncifs que n'importe quelle musique basée sur des théories. « Toute théorie est grise, mais l'arbre précieux de la vie est vert »* (*H. Jourdan-Molhange*).

(2) *La rue Wagner à Paris est débaptisée.*

SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

Souscrivez un abonnement à ce supplément.

Le prix est de F 8.— pour cinq Iconographies par an.

Les deux premières : **Stèle dite « de la Musique » ou de Gudea** et **Le Roi David jouant du crouth** ont paru avec les numéros 104 et 106. La 3e : « Canon énigmatique » paraît avec ce numéro.

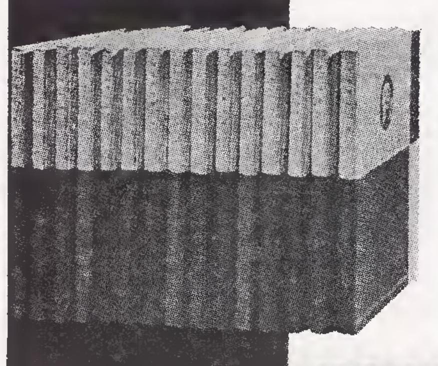
Les trois seront expédiées dès réception de votre souscription.

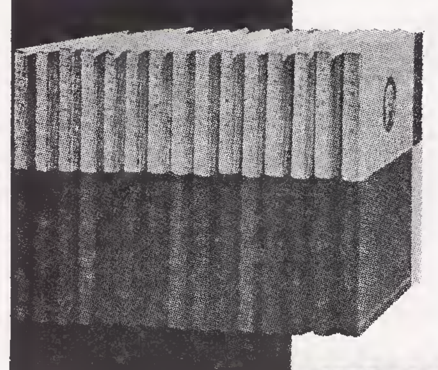
ABONNEMENTS

N'oubliez pas que le prix de votre propre abonnement, F 18.—, peut être ramené à F 14,50 si vous nous procurez un abonnement nouveau et à F 11.— si vous nous procurez deux abonnements nouveaux.

Pour l'étranger, ces prix sont ramenés à F 17.— et F 13.—.

Aidez-nous à maintenir nos tarifs actuels.





SCHOLA CANTORUM

Directeur : Jacques CHAILLEY — **Directeur adjoint : André MUSSON**

PRÉPARATION AUX CARRIÈRES OFFICIELLES ET PRIVÉES DE LA MUSIQUE

Institut de Musicologie
Professorat de la Ville et de l'Etat
Carrières de Discothécaire et Phonotécaire
Mise en Ondes : Radio, Télévision, Disque, Cinéma

CLASSES D'ÉCRITURE ET D'HISTOIRE MUSICALE

Composition : Atelier collectif coordonné par Jacques CHAILLEY, avec la participation de Georges Auric, Henri Barraud, Yves Baudrier, Emmanuel Bondeville, Nadia Boulanger, Henry Dutilleux, André Jolivet, Daniel-Lesur, Roland-Manuel, Igor Markevitch Olivier Messiaen, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud, Joaquin Nin Culmell, Goffredo Petrassi, Jean Rivier, Manuel Rosenthal, Henri Sauguet, Alexandre Tansman, Pierre Wissmer. - **Composition et Orchestration :** Pierre WISSMER. - **Fugue :** Yves de la CASINIERE. - **Contrepoint :** DANIEL-LESUR. - **Harmonie et analyse harmonique :** Pierre MAILLARD-VERGER. - **Harmonie pratique** (basée sur l'analyse des œuvres et l'improvisation au piano) : Jacques CHAILLEY. - **Histoire de la musique :** Michel GUIOMAR. - **Histoire de la musique appliquée** (analyse méthodique d'œuvres représentatives des diverses époques) : Jacques CHAILLEY - **1re année :** des origines à Monteverdi. Assistants : R.P. Picard (chant grégorien), Jean Maillard (Moyen-Age), Aimé Agnel (Renaissance). **2ème année :** de l'opéra italien à Brahms. (L'inscription aux deux années peut se cumuler). - **Esthétique Musicale :** ROLAND-MANUEL. - **Interprétation de la Musique Ancienne :** Antoine GEOFFROY-DECHAUME.

CLASSE D'ENSEMBLE ET D'ORCHESTRE

Direction d'Orchestre : Edmond PENDLETON - **Orchestres des enfants et des cadets :** Alfred LOEWENGUTH. - **Musique de chambre :** André LEVY. - **Direction chorale et Chant choral :** R.-P. Emile MARTIN (musique religieuse) et Jacques CHAILLEY.

SOLFEGE ET ÉDUCATION DE L'OREILLE

a) **Section solfège classique.** — Directeur d'Etudes : André MUSSON. Professeurs : Bernard BARON, Gilberte GRISOLI, Nicole LANDRIN.
b) **Solfège pratique et déchiffrage** (enseignement jumelé). — Directeur d'Etudes : Jacques CHAILLEY. Professeurs : Claudie MARTINET, Michel BRIGUET (piano), François FABIEN (Instruments à vents), Edmond MARC, éducation auditive complémentaire. Angélique FULIN, Lucien JEAN-BAPTISTE : classes spéciales enfantines.

PRÉPARATION AUX CONCOURS DU PROFESSORAT

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal, Directeur d'Etudes : André MUSSON.
B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), M. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictée déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs, d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Et tous les Cours d'Instruments, d'Art Lyrique et Dramatique et de Danse.

RENSEIGNEMENTS - INSCRIPTIONS : **269, Rue Saint-Jacques, Paris-Ve - ODE. 56-74**

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
	1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
	1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
	2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
	2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
	30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.
	Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E   Dépôt légal : 2[e] trim[e] 1964   Directeur-Gérant : A. MUSSON